

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

JOUER SON ÂGE SANS PERDRE :
FIGURES ATYPIQUES DE FEMMES VIEILLISSANTES AU CINÉMA

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN SOCIOLOGIE

PAR
JULIE SILVEIRA

JUIN 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

À mes parents, pour leur soutien indéfectible et pour m'avoir transmis le bien le plus précieux, la curiosité.

Je souhaite exprimer ma gratitude à ma directrice Anne Quéniart, pour sa chaleureuse et constante présence, sa confiance et ses encouragements. Je remercie Jean-Michel, le plus grand amoureux des livres que je connais, qui m'a fait une place dans sa solitude peuplée. Une mention spéciale à ceux et celles qui ont su égayer mes journées dans l'antre sombre du cinquième : Danie, David, Guillaume, Johanne, Didier. Je salue aussi Isabelle et Catherine, dont le dynamisme m'a incitée à poursuivre l'aventure universitaire. Enfin, je tiens à souligner l'appui du RéQEF, qui m'a permis de participer à un congrès mémorable.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
PROBLÉMATIQUE DE RECHERCHE	3
1.1. Contexte et enjeux.....	3
1.2. Objectifs et questions de recherche.....	7
1.3. Démarche proposée	8
CHAPITRE II	
APPROCHES FÉMINISTES SUR LE GENRE ET SUR LE CORPS.....	11
2.1. La construction sociale du genre et du corps.....	12
2.1.1. Judith Butler et la norme de genre.....	12
2.1.2. Le rôle des images et des représentations de la « féminité »	15
2.2. Passer outre le dualisme	18
2.2.1. Femmes, féminisme et pensée dualiste	18
2.2.2. Elizabeth Grosz et le modèle de la bande de Möbius	21
2.2.3. Rosi Braidotti et le sujet nomade.....	23
2.3. Conclusion.....	26
CHAPITRE III	
APPROCHES FÉMINISTES DU VIEILLISSEMENT.....	27
3.1. Entrecroisement des normes de genre et d'âge	28
3.1.1. Âgisme, gérontophobie et rapports d'âge.....	28
3.1.2. Un système de deux poids, deux mesures	29
3.1.3. « L'âgisme genré » en question	32
3.1.4. La performance (genrée) de l'âge.....	34
3.2. L'âge et la matérialité du corps	37
3.2.1. Dualisme et discours scientifique.....	38
3.2.2. Approches de la « subjectivité incarnée »	41

3.3. « Vieillir féministe »	45
3.4. Conclusion.....	49
CHAPITRE IV	
ASPECTS MÉTHODOLOGIQUES.....	50
4.1. Une lecture féministe des représentations cinématographiques.....	50
4.2. Une démarche exploratoire.....	53
4.3. Méthode et critères de sélection des films	54
4.4. Présentation du corpus.....	57
CHAPITRE V	
CINQ FIGURES ATYPIQUES DE FEMMES D'ÂGE MÛR.....	58
5.1. Opening Night. La performance subversive de Myrtle Gordon.....	58
5.1.1. Refus de performer un rôle (social).....	59
5.1.2. Remise en question du sujet unitaire.....	61
5.1.3. Réécriture subversive du scénario et « parodie comme résistance ».....	64
5.2. Une autre femme. Marion Post change sa vie.....	66
5.2.1. Une femme hors du commun	67
5.2.2. Une relation trouble aux émotions	68
5.2.3. Réécriture autobiographique	71
5.3. Tous les autres s'appellent Ali. La marginalité d'Emmi Kurowski	73
5.3.1. Capacité d'agir et transgression d'Emmi.....	75
5.3.2. Violence de la norme et intersection des rapports de pouvoir.....	76
5.3.3. Corps en marges rendus visibles	79
5.4. Vers le Sud. Le désir d'Ellen.....	82
5.4.1. Voix de femmes : récits, narration et subjectivités	83
5.4.2. Regards de femmes : appropriation, subjectivation et objectivation.....	85
5.4.3. Brèche hors du temps du vieillissement	86
5.5. Trente tableaux. Paule Baillargeon par elle-même.....	89
5.5.1. Un autoportrait par fragments	91
5.5.2. Créer, un antidote à l'invisibilité.....	92
5.5.3. « Je croyais que ma vie pouvait résonner dans celle des autres ».	94

CHAPITRE VI	
DISCUSSION.....	96
6.1. Intériorisation des normes de genre et d'âge.....	96
6.1.1. Exclusion et invisibilité sociale.....	96
6.1.2. Récit culturel du vieillissement comme déclin	97
6.1.3. Système de deux poids, deux mesures	98
6.2. Resignification des normes	99
6.2.1. La crise.....	99
6.2.2. Le double.....	99
6.2.3. Le miroir.....	100
6.3. Capacité d'agir.....	101
6.3.1. Le risque	101
6.3.2. La réécriture.....	102
6.3.3. Le sujet nomade	103
6.4. Conclusion.....	104
CONCLUSION	106
BIBLIOGRAPHIE.....	111
FILMOGRAPHIE	121

RÉSUMÉ

Les stéréotypes âgistes et sexistes contribuent à reproduire les rapports sociaux fondés sur l'âge et le genre. Les représentations réductrices des femmes vieillissantes ont cours dans l'imagerie médiatique comme dans les discours populaires et scientifiques. Alors que le cinéma concourt à propager une image stéréotypée des femmes vieillissantes, il présente aussi quelques figures atypiques qui s'y soustraient. Ce mémoire poursuit deux objectifs généraux, à la fois théorique et empirique. Au point de vue théorique, il vise à comprendre l'entrecroisement des catégories de genre et d'âge, en faisant dialoguer les études féministes et la gérontologie, qui tendent à évoluer en vases clos. Il s'attarde en premier lieu aux concepts de genre et de subjectivité incarnée, proposés par Judith Butler, Elizabeth Grosz et Rosi Braidotti. Il s'intéresse en second lieu aux notions d'âgisme genré et de « double standard » et trace la voie d'un « vieillir féministe ». Au point de vue empirique, cette recherche a pour but d'analyser, de façon exploratoire, quelques films qui se distancient des stéréotypes de genre et d'âge. Alors que la plupart des études portant sur la représentation des femmes vieillissantes s'appliquent à relever les clichés, il semble à propos de prendre en considération les films qui font figure d'exceptions. Pour ce faire, ce mémoire examine un corpus de cinq longs-métrages de fiction et documentaire présentant des figures atypiques de femmes vieillissantes : *Tous les autres s'appellent Ali* de Rainer Werner Fassbinder (1974), *Opening Night* de John Cassavetes (1977), *Une autre femme* de Woody Allen (1988), *Vers le Sud* de Laurent Cantet (2005) et *Trente tableaux* de Paule Baillargeon (2011). Ces films renversent le système de deux poids deux mesures, critiquent l'âgisme genré et tracent le portrait de figures atypiques qui nous invitent à repenser le rapport entre genre et âge.

MOTS-CLÉS : femmes, corps, vieillissement, cinéma, âgisme.

INTRODUCTION

« Our disregard of age is all the more curious because age – in the sense of older age – is the one difference we are all likely to live into. »
– Kathleen Woodward (1999)

L'homme épie, depuis sa voiture, la jeune femme à la fenêtre. Au moment où elle s'apprête à enlever son soutien-gorge, il s'empare, l'œil aux aguets, d'immenses jumelles pour mieux apprécier le spectacle. Il se trompe et dirige son regard vers la chambre d'une autre femme. Le voyeur est alors saisi d'horreur à la vue des seins flétris de la femme cougar. Elle est tellement ridicule, cette vieille obscène! Pauvre type! La scène suscite l'hilarité générale de la salle de cinéma. J'ai douze ans et je ris aux éclats. J'ai adopté le point de vue masculin, âgiste, du protagoniste. Je jouis, comme lui, du privilège du regard. Un regard à la fois dégoûté et amusé, supérieur. Une pareille représentation stéréotypée ne m'offense pas. Pourtant, rien n'indique que je serai toujours à l'abri de l'âgisme, et de la manière particulière dont il touche les femmes.

La scène de *Marie a un je-ne-sais-quoi* (1998) résume bien l'usage de stéréotypes pour représenter les personnages de femmes vieillissantes au cinéma. Ici, Magda incarne la vieille lubrique, grotesque, bronzée à l'excès, les cheveux platine. Une femme qui, en dépit de ses efforts, ne possède plus rien pour plaire. Cette figure renforce les préjugés sexistes et âgistes qui prévalent dans la société. Ce mémoire a pour but de réfléchir, dans une perspective féministe constructiviste, à l'entrecroisement des catégories de genre et d'âge en jeu dans une telle représentation. Il vise en second lieu à analyser, de façon exploratoire, quelques films mettant en scènes des figures atypiques de femmes vieillissantes qui échappent à ce schéma réducteur.

À cet égard, il convient de préciser d'emblée que mon étude ne porte ni sur la vieillesse ni sur le grand âge. Elle ne se concentre pas sur le groupe de population des personnes âgées. Je m'intéresse d'abord et avant tout à l'expérience du vieillissement. Nous

partageons tous et toutes l'expérience de vieillir, un peu plus chaque jour. Il s'agit d'un processus continu, « la loi de la vie, c'est de changer », écrit Simone de Beauvoir (1970, p. 22). L'âge sert de marqueur identitaire participant à la définition de soi tout au long de la vie. Vieillir est donc l'affaire de tous. Je me penche sur l'âge auquel les femmes commencent à en faire l'expérience avec plus d'intensité, une période que plusieurs identifient à l'âge mûr.

Le présent mémoire comprend cinq chapitres. Après avoir exposé brièvement la problématique de ma recherche (chapitre 1), j'en explorerai, dans les deux chapitres suivants, la dimension théorique. Je considérerai dans un premier temps la construction sociale du corps des femmes ainsi que l'aspect incarné de la subjectivité, en m'intéressant au concept de genre, au rôle des images et à deux modèles théoriques remettant en question le dualisme corps/esprit (chapitre 2). Je compléterai ce cadre théorique en abordant les approches féministes du vieillissement, qui mettent en lumière l'intersection des catégories de genre et d'âge, ainsi que le rapport entre corps, genre et vieillissement. Je conclurai ce chapitre par des pistes de résistance aux discours âgistes genrés (chapitre 3).

Les trois autres chapitres correspondent à la dimension empirique de mon mémoire, qui se veut plutôt exploratoire, au vu de la taille restreinte du corpus. Je préciserai d'abord la méthodologie adoptée pour interpréter les films du corpus, qui repose sur une lecture féministe des représentations. Je spécifierai ensuite les critères de sélection, de même le choix du corpus (chapitre 4). J'examinerai chacun des films, qui seront mis en contexte, décrits, thématiques et conceptualisés (chapitre 5). Enfin, je synthétiserai les thèmes et concepts traités dans l'analyse filmique, qui évoquent l'intériorisation des normes de genre et d'âge et la capacité d'agir face à leur emprise (chapitre 6).

CHAPITRE I

PROBLÉMATIQUE DE RECHERCHE

« One of the greatest tragedies of each woman's life is simply getting older; it is certainly the longest tragedy. Aging is a movable doom. It is a crisis that never exhausts itself, because the anxiety is never really used up ».

– Susan Sontag (1972)

1.1. Contexte et enjeux

Difficile, aujourd'hui, d'ignorer les discours et images de la « féminité », promouvant des corps irréprochablement sveltes, jeunes et en santé. Ces représentations participent à la construction sociale du corps des femmes. Leur vieillissement, qui se manifeste au premier abord à la surface du corps, constitue dès lors une problématique particulière, les signes d'âge ne revêtant pas la même signification selon le genre. Susan Sontag dénonce dans un article (1972) le système de deux poids, deux mesures, le « double standard » par lequel les femmes sont considérées comme « vieilles » plus rapidement que les hommes. La société se montre en effet plus « permissive » à l'endroit de ces derniers, qui gagnent en vieillissant le charme masculin de l'expérience. La valeur sociale des femmes, elle, demeure soudée à leur apparence physique et diminue dès qu'elles se distancient de l'idéal culturel de la beauté, impérativement lié à la jeunesse. Les femmes doivent prodiguer à leur corps les soins nécessaires pour s'éloigner de l'image de la vieille femme répulsive, celle qu'incarne le personnage de Magda dans *Marie a un je-ne-sais-quoi*.

La culture scientifique et populaire entretient un rapport ambivalent au vieillissement, à la fois trop présent et trop absent. Dans le contexte d'une culture visuelle qui expose à outrance le corps féminin, son vieillissement l'efface de manière paradoxale. D'une part, le corps féminin vieillissant est hypervisible, médicalisé, associé à la maladie, à la dépendance et au déclin. D'autre part, il est invisible, sous-représenté et expulsé de l'imagerie médiatique. Le tout forme un système binaire : « A cleaver-sharp binary between beauty and the so-called ravages of time, between health and disability, figured as old age, is encoded daily in the stories and advertisements in the mass media » (Woodward, 1999, p. xvi-xvii). La disparition du corps féminin suit une curieuse logique : « first we see it, then we don't » (Woodward, 2006, p. 163). Betty Friedan (1995) parle d'un côté d'une « curieuse *absence* », de « black out » d'images médiatiques représentant des femmes de plus de 65 ans, et de l'autre, d'« obsession » renvoyant à la vieillesse comme « problème ». Alors que l'âge est l'objet de constantes préoccupations de la part du milieu scientifique et des médias populaires, il semble être ignoré en tant que catégorie de différence dans les sciences humaines (DeFalco, 2010). Pour Calasanti, cette contradiction se joue sur le terrain de la sociologie, discipline qui reconnaît la pertinence de la problématique du vieillissement, sans pour autant la considérer comme « the stuff of "real" sociology. The subjects of our work, the old, seem to hold little value for most people, and so the study of old age carries low prestige as well » (2001, p. 1).

Les féministes d'horizons divers se sont penchées sur l'intersection du sexe/genre avec d'autres rapports de pouvoir, fondés sur la classe, l'ethnicité, la « race », la religion, l'orientation sexuelle, les « capacités », etc. Cependant, peu se saisissent de la catégorie sociale de l'âge pour explorer l'intersectionnalité des rapports de pouvoir. Kathleen Woodward estime en effet que bien que les études sur la différence foisonnent dans le champ des études culturelles, l'âge demeure une variable peu traitée, de même que le concept d'âgisme. Certaines dénoncent sa présence au sein même des études féministes, où il sévit de deux manières (Woodward, 1999; Arber et Ginn, 1995). D'une part, il est exercé à l'endroit des féministes plus âgées, qui se sentent invisibles à l'intérieur du mouvement et dont les travaux retiennent peu l'attention dans les cercles universitaires.

À titre d'exemple, le livre de Simone de Beauvoir portant sur le sujet, *La Vieillesse*, a complètement passé inaperçu. Dans les années 1980, Barbara Macdonald (2001) raconte l'âgisme qu'elle a vécu dans certains regroupements féministes, preuve de l'intériorisation par les plus jeunes de rapports de domination calqués sur le sexisme. Tania Navarro Swain estime que la scission entre différentes tranches d'âge dans ces milieux relève d'un jugement sur le corps des femmes plus âgées, qui ne serait qu'une « réponse aux injonctions androcentriques, dont les valeurs définissent les femmes, avant tout, par leurs corps » (2003, p. 5). L'indifférence à l'égard de l'âgisme peut reposer d'autre part sur les enjeux privilégiés en études féministes, qui se concentrent davantage sur des périodes correspondant au début de la vie adulte et qui touchent directement les jeunes féministes, tels que les droits reproductifs, les soins des enfants, l'accès au marché de l'emploi et l'équité salariale. De même, le « public » des travaux et de l'enseignement universitaires est, a priori, jeune et donc peu intéressé au vieillissement (Attias-Donfut, 2001; Woodward, 1999; Furman, 1997).

Le paysage cinématographique est à l'image de ce « double standard » et de l'ambivalence entre hypervisibilité et invisibilité des femmes vieillissantes. Les disparités d'âge entre les rôles masculins et féminins sont toujours légion, comme en témoigne la différence d'âge entre les partenaires hétérosexuels au grand écran. Au fil des décennies, les mêmes acteurs, qui vieillissent, prennent pour compagnes des femmes dont l'âge stagne. Ainsi, les hommes ont le droit de vieillir au cinéma, mais pas les femmes. À titre d'exemple, à vingt ans comme à cinquante ans, Tom Cruise incarne des personnages épris de femmes jouées par des actrices qui ont de 23 à 34 ans, alors que les partenaires amoureux d'Harrison Ford ont en moyenne quinze ans de moins que lui (Buchanan, 2013). Bien que quelques actrices favorites continuent de jouer, les femmes de plus de trente-cinq

ans demeurent sous-représentées au cinéma¹. Les représentations qui sont données à voir tendent à allier sexisme et âgisme, les stéréotypes de genre s'entrecroisant avec les stéréotypes d'âge².

La plupart des recherches portant sur la représentation des femmes vieillissantes au cinéma s'intéressent aux stéréotypes. Les images négatives se succédant, il est soutenu que le cinéma contribue à reproduire les discriminations sexistes et âgistes à l'endroit des femmes. Hormis quelques exceptions, les femmes quinquagénaires incarnent au cinéma, jusqu'aux années 1970, des personnages de mères saintes et asexuées (Stoddard, 1983), propagent une image du vieillissement féminin en tant qu'histoire d'horreur et illustrent de manière scandaleuse le désir des femmes, surtout pour des hommes plus jeunes (Brooks, 1999; Chivers, 2011).

Une enquête examinant cent films américains de 1940 à 1990 révèle que les femmes vieillissantes sont dépeintes comme repoussantes, peu susceptibles de mener une vie affective ou sexuelle, antipathiques et inintelligentes (Bazzini *et al.*, 1997). Des travaux plus récents donnent à penser que la situation a peu évolué depuis (Markson et Taylor, 2000; Lauzen et Dozier, 2005; Beugnet, 2006). Malgré la persistance de l'invisibilité des personnages de femmes plus âgées, Sally Chivers (2011) identifie le phénomène du « silvering screen », où de plus en plus de scénarios ont pour prémisse centrale l'âge. Les films témoignent néanmoins d'une peur de la population relative à son propre

¹ Plusieurs actrices ont pris la parole pour dénoncer ce « double standard » qui les touche, dont Helen Mirren (citée dans Singh, 2010), Kristin Scott Thomas (citée dans Garratt, 2013) et Melanie Griffith (citée dans Chivers, 2011). Souvent, des articles paraissent au sujet du présumé engouement d'Hollywood pour les actrices d'âge mûr (par exemple, Siegel, 2013). Cet extrait d'un article de Katha Pollitt, publié au milieu des années 1980, semble néanmoins toujours d'actualité : « Que signifie vraiment cette vogue? À plus de quarante ans, Joan Collins et Linda Evans peuvent être des déesses, mais ce qui les rend "belles", c'est d'abord qu'elles ne paraissent pas leur âge, ensuite, qu'on a l'impression qu'elles ont été embaumées. La popularité de ces actrices n'est pas un hommage à la femme mûre, mais à l'art douteux du maquilleur et, je suppose, du chirurgien esthétique » (cité dans Friedan, 1995, p. 39).

² Quelques films récents proposent des intrigues différentes, mais demeurent exceptionnels. À titre d'exemple, les films de la réalisatrice Nancy Meyers, tels que *Quelque chose d'inattendu* (2003) et *C'est compliqué* (2009). Meyers affirme adresser ses films aux femmes d'âge mûr qui souhaitent voir des femmes de leur âge tenant des rôles centraux (Merkin, 2009).

vieillissement, diagnostiqué comme « pathologique ». On remarque toutefois l'émergence de nouveaux types de récits, où des femmes d'âge mûr vivent leur sexualité de manière libératrice et font montre d'agentivité sexuelle. Cette sexualité demeure restreinte au sein du couple et de l'univers domestique, dans une relation où la différence d'âge est réduite. De plus, le désir des femmes paraît plutôt ridicule, leur corps ainsi que les rares « regards féminins » posés sur les hommes étant seulement présentés avec humour (Tally, 2006; Weitz, 2010).

1.2. Objectifs et questions de recherche

Dans cette conjoncture, où le cinéma reproduit le « double standard », les représentations stéréotypées et ambivalentes – entre invisibilité et hypervisibilité – des femmes vieillissantes, il semble à propos d'étudier les films qui font figure d'exceptions. Ceux-ci renversent le système de deux poids, deux mesures, critiquent l'âgisme genré et présentent des figures « atypiques » qui nous invitent à repenser le rapport entre genre et âge. Ce mémoire poursuit deux objectifs généraux, à la fois théorique et empirique.

Au point de vue théorique, il vise à comprendre l'entrecroisement des catégories de genre et d'âge, en faisant dialoguer les études féministes et la gérontologie. Cette entreprise d'approfondissement conceptuel exige dans un premier temps de s'interroger sur la construction sociale du genre et du corps, de même que sur les approches de la subjectivité passant outre le dualisme corps/esprit. À la lumière de ces éléments théoriques, il convient, dans un deuxième temps, d'étudier plus avant les concepts élaborés en gérontologie féministe, qui portent sur la spécificité de l'expérience des femmes vieillissantes et qui permettent d'avancer une approche « incarnée » de la subjectivité. Je me poserai les questions suivantes. Comment conceptualiser le rapport entre genre et âge? De quelle manière ce rapport peut-il être saisi au moyen d'approches de la « subjectivité incarnée »? À quoi un « vieillir féministe » peut-il renvoyer?

Au point de vue empirique, ce mémoire a pour but de relever des figures atypiques qui se distinguent des représentations habituelles des femmes d'âge mûr. Pour ce faire, il comporte une analyse exploratoire de quelques films qui se distancient des stéréotypes de genre et d'âge. Je tâcherai de répondre à ces questions. Comment ces films rendent-ils compte de l'intersection du genre et de l'âge? En quoi les représentations de la subjectivité et de la corporéité de femmes d'âge mûr sont-elles « atypiques »? Comment proposent-elles une vision féministe du vieillir?

1.3. Démarche proposée

J'adopte une définition de l'âge et du vieillissement qui s'inscrit dans une perspective avant tout constructiviste, qui cherche à dévoiler des catégories et leur construction, ainsi que les rapports de pouvoir avec lesquels elles se croisent. La plupart des auteures que j'ai étudiées conviennent que l'expérience du vieillissement ne coïncide pas avec un âge biologique déterminé, mais dépend de l'intériorisation d'un discours âgiste qui associe l'âge au déclin : « By experiencing aging, I am referring primarily to the internalization of our culture's denial of and distaste for aging, which is understood in terms of decline, not in terms of growth and change » (Woodward, 1999, p. xiii). Je préconise le modèle discursif du vieillissement défendu par Margaret Morganroth Gullette, selon lequel nous sommes « âgées par la culture » dès que nous nous reconnaissons dans ce récit culturel : « As early as you begin to apply the attributes to your own self, you are being aged by culture » (1997, p. 5)³. Tout comme Liz Schwaiger, je conçois que la période de l'âge mûr

³ L'auteure estime que la culture reproduit cette conception du vieillissement et la systématise au point de la constituer en idéologie : « Everything we know of as culture in the broadest sense—discourses, feelings, practices, institutions, material conditions—is saturated with concepts of age and aging. The particular beliefs and feelings about the life course that North Americans internalize and the narratives we happen to tell at midlife compose a set of effects with a discernible history and devious, well-supported, interlocking maintenance strategies. *Age ideology* is my shorthand term for the system that regulates it all » (Gullette, 1997, p. 3).

s'avère cruciale pour saisir « how the body-subject in western consumer cultures is aged and gendered through culturally normative discourses and practices » (2006, p. 11)⁴.

Mon intérêt pour l'aspect discursif et construit du vieillissement ne comprend pas moins l'analyse attentive de la matérialité du corps et de l'expérience vécue. Je crois que le sens donné au corps relève de la culture, mais que le vieillissement rappelle une réalité biologique indéniable, que je souhaite examiner sans essentialiser le corps vieillissant, réactiver le dualisme cartésien ou promouvoir une vision déterministe biologique.

J'inscris mon travail dans une démarche féministe intersectionnelle, dans la mesure où je cherche à révéler le croisement de rapports de pouvoir associés aux catégories sociales du sexe/genre et de l'âge. Dans un article qui a retenu beaucoup d'attention, Kimberlé W. Crenshaw (2005) examine l'articulation des rapports de sexe, de classe et de race, d'une manière où l'intersectionnalité constitue la structure même des rapports de domination. En tant que concept méthodologique, l'intersectionnalité est à même « d'éprouver, de diagnostiquer, les épistémologies de la domination comme les stratégies de résistances qui en découlent... » (Dorlin, 2008, p. 83). Cette méthode a fait l'objet de critiques envers l'analyse dite « additive » des rapports de domination. L'apparente fixité des catégories cartographiées aurait pour effet de les naturaliser et d'empêcher l'appréhension des transformations ayant cours au sein des rapports sociaux (Kergoat, 2009). Je m'efforcerai donc de les considérer dans leur « immixtion », leur « cosubstantialité » et « leur commune généalogie » (Dorlin, 2008, p. 87). Par ailleurs, mon étude a pour limite de peu s'attarder aux autres rapports de pouvoir.

Le présent mémoire se donne pour tâche d'accorder davantage de visibilité à l'âge, une catégorie sociale et une expérience vécue largement ignorées. J'inscris mon projet dans la lignée beauvoirienne de « briser la conspiration du silence » touchant au vieillissement (de Beauvoir, 1970). Je tiens à ce que cette mise en lumière comprenne des

⁴ Je ne m'appuie pas uniquement sur des textes ou théories qui se restreignent à l'âge mûr. Ainsi, au sein la littérature constituant mon corpus théorique se trouvent plusieurs références portant spécifiquement sur la vieillesse, que les auteures associent souvent à l'âge de 65 ans et plus.

représentations qui dénoncent, en proposant autre chose, des images « avec de l'imagination » (Braidotti, 2011). C'est par l'interprétation de cinq films que je tenterai d'identifier des figures qui donnent à penser autrement – les autres, et peut-être même un peu soi-même.

CHAPITRE II

APPROCHES FÉMINISTES SUR LE GENRE ET SUR LE CORPS

« If bodies and their powers and capacities are invested in multiple ways, then accordingly their struggles will be multiple ».
– Moira Gatens (1992)

Ce deuxième chapitre propose des précisions conceptuelles qui seront mobilisées dans le reste du mémoire. Elles seront complétées dans le chapitre suivant par des considérations qui portent spécifiquement sur le vieillissement. Celles-ci gagnent à être comprises à la lumière du corpus théorique qui suit, composé d'approches féministes sur le genre et sur le corps. Dans la mesure où le vieillissement pose avec acuité la question du corps, il m'apparaît essentiel de m'appuyer sur des auteures s'y étant consacrées.

Dans un premier temps, comme je m'intéresse aux dimensions genrées du vieillissement, je préciserai le sens du concept de genre que j'emploie dans ce mémoire, que j'emprunte aux travaux de Judith Butler (2006, 2012). Dans un deuxième temps, puisque je souhaite relever des représentations atypiques de femmes vieillissantes, je m'intéresserai à des auteures, comme Susan Bordo, pour qui les images jouent un rôle primordial dans la construction sociale du corps des femmes. Dans un troisième temps, je suggérerai d'approcher la question du corps et du genre au moyen de deux modèles théoriques féministes qui remettent en cause le dualisme corps/esprit, à savoir le « corporeal feminism » d'Elizabeth Grosz et le « néomatérialisme » de Rosi Braidotti. Dans un quatrième temps, je résumerai les contributions que ces théories peuvent apporter à la formulation d'une approche féministe du vieillissement.

2.1. La construction sociale du genre et du corps

2.1.1. Judith Butler et la norme de genre

Judith Butler est sans contredit l'une des figures intellectuelles occidentales ayant le plus marqué l'épistémologie féministe récente. Butler s'inspire du poststructuralisme et se situe entre les études culturelles et la théorie critique. Son postulat méthodologique est celui du « constructionnisme » social. Méfiante à l'endroit des théories qui partent d'une notion de corps prédiscursif, elle s'intéresse à l'« effet bien réel des régulations sociales et des assignations normatives » (Fassin, 2006, p. 10)⁵. C'est la lecture de deux de ses ouvrages (2006, 2012), qui a précisé ma compréhension de la notion de norme de genre.

Butler s'inspire de la conceptualisation foucaldienne du pouvoir compris à la fois comme productif *et* répressif, constitutif du sujet. Dans ce cadre de pensée, l'intériorisation de la norme de genre crée le sujet. Par conséquent, il faut avoir intériorisé la norme de genre pour la déjouer et la resignifier. La norme unit tout en excluant : « En ce sens, nous voyons la “norme” comme ce qui nous lie, mais aussi comme ce qui ne crée l'unité que par une stratégie d'exclusion » (Butler, 2012, p. 236). La norme n'est donc pas à annihiler. Nous en avons besoin pour « vivre bien », alors que nous sommes aussi gouvernés par des normes qui nous contraignent et nous « font violence ». Ainsi, notre rapport à la norme relève du paradoxe : « même si l'on ne peut se passer des normes, nous ne pouvons pas non plus les accepter telles qu'elles sont ».

Butler procède à un travail d'historicité du sexe, suivant lequel le genre doit être compris en tant que norme. Le genre constitue un idéal normatif qui oriente la définition du sexe. C'est la concordance avec cet idéal normatif du genre qui confère aux personnes leur intelligibilité sociale. Autrement dit, elles ne sont reconnues qu'à condition de revêtir un

⁵ De cette prémisse ne dérive pas la négation de la matérialité du corps, qui serait réductible à un pur texte. Selon l'auteure, le corps existe bel et bien par les pratiques corporelles. Bien que cette conceptualisation fasse l'objet de nombreuses critiques, l'influence de son apport théorique se lit dans l'ensemble de mon mémoire.

genre identifiable, compris de manière hétéronormative et hétérosexiste. Le statut normatif du genre suppose son incorporation par chacun : « Que le genre soit une norme suggère qu'il est toujours et uniquement faiblement incorporé par n'importe quel acteur social. La norme gouverne l'intelligibilité sociale de l'action, mais n'est pas la même chose que l'action qu'elle gouverne » (Butler, 2012, p. 59).

Le fameux adage de Simone de Beauvoir « on ne naît pas femme, on le *devient* » retient l'attention de Butler, qui se demande en effet « comment “devient”-on un genre? ». Si, aux yeux de Beauvoir, le sexe est immuable alors que le genre est construit, nous pouvons aussi déduire que la distinction sexe/genre suggère qu'il puisse y avoir plus de deux genres et que, par conséquent : « si le genre est quelque chose que l'on devient – mais une chose qui ne peut jamais être –, alors le genre est lui-même une sorte de devenir ou d'activité. » Ainsi, on ne naît pas femme et on ne le devient jamais tout à fait.

La norme de genre est un dispositif de production et de normalisation de ce que nous appelons féminin et masculin : « Le genre n'est pas tout à fait ce qu'on “est” ni ce qu'on “a”. Le genre est le dispositif par lequel le masculin et le la [sic] féminin sont produits et normalisés [...] » (Butler, 2012, p. 59). La norme se fait norme quand elle est en train de se faire. Ce faire est ce qui la crée, dans un mouvement reproductif où la norme se fait corps dans des pratiques corporelles :

[...] *le genre* n'est pas un nom, pas plus qu'il n'est un ensemble d'attributs flottants, car nous avons vu que dans le cas du genre l'effet de substance est produit par la force performative des pratiques régulant la cohérence du genre. En conséquence, dans la tradition héritée de la métaphysique de la substance, le genre se révèle performatif – c'est-à-dire qu'il constitue l'identité qu'il est censé être. [...] il n'y a pas d'identité de genre cachée derrière les expressions du genre; cette identité est constituée sur un mode performatif par ces expressions, celles-là mêmes qui sont censées résulter de cette identité. (Butler, 2006, p. 96)

Le genre est un « effet » de cette même performance (Butler, 2006, p. 109). Il a tendance à être pris pour réel, de par sa naturalisation : « Le genre, c'est la stylisation répétée des corps, une série d'actes répétés à l'intérieur d'un cadre régulateur des plus rigide, des actes qui se figent avec le temps de telle sorte qu'ils finissent par produire l'apparence de

la substance, un genre naturel de l'être » (Butler, 2006, p. 110). La performativité ne relève pas uniquement d'« actes de discours ». Elle concerne des « actes corporels » : « Il y a toujours une dimension de la vie corporelle qui ne peut être pleinement représentée, alors même qu'elle fonctionne comme condition, comme condition initiatrice du langage » (Butler, 2012, p. 227).

Butler appréhende avec suspicion toute théorie supposant un corps passif, prédiscursif, tel le présupposé du dualisme corps/esprit en phénoménologie, adapté au cadre structuraliste sous la forme de l'opposition nature/culture (Butler, 2006, p. 249). S'intéressant à l'idée d'identifications « incorporées », Butler émet l'hypothèse qu'il faille « comprendre le corps lui-même *comme* un espace incorporé » (Butler, 2006, p. 161). Elle admet, dans *Défaire le genre*, « ne pas être une très bonne matérialiste » :

Chaque fois que j'entreprends d'écrire sur le corps, mon texte finit par porter sur le langage. Ce n'est pas que je considère que le corps puisse être réduit au langage : ce n'est pas le cas. Le langage surgit du corps, comme une sorte d'émanation. Le corps est ce sur quoi le langage vacille, et le corps véhicule ses propres signes, ses propres signifiants, en des termes qui demeurent largement inconscients. (Butler, 2012, p. 227)

L'idée de concevoir l'identité « comme un *effet* » se répercute sur la « capacité d'agir » des individus, qui ne sont pas entièrement déterminés par des catégories identitaires immuables :

Dire qu'une identité est un effet veut dire qu'elle n'est ni fatalement déterminée ni complètement artificielle et arbitraire. Le fait que le statut *constitué* de l'identité continue à être pensé en fonction de cette fausse opposition révèle que le discours féministe de la construction culturelle reste inutilement prisonnier du dualisme entre le libre arbitre et le déterminisme. La construction ne s'oppose pas à la capacité d'agir; elle est la scène nécessaire à cette dernière et elle constitue les termes mêmes dans lesquels cette question se pose et devient culturellement intelligible. (Butler, 2006, p. 273)

La tâche du féminisme est alors de « repérer les stratégies de répétition subversive permises par ces constructions pour affirmer les possibilités locales d'intervention en participant précisément à ces pratiques de répétition qui constituent l'identité, gardant

toujours ouverte la possibilité de les contester » (Butler, 2006, p. 274). Butler illustre à cet effet la répétition parodique du genre par la figure du *drag*, qui parodie « l'idée de nature et d'original » (Butler, 2006, p. 107) : « *En imitant le genre, le drag révèle implicitement la structure imitative du genre lui-même – ainsi que sa contingence* » (Butler, 2006, p. 261). Il serait vain de chercher à caractériser une fois pour toutes ce qui serait subversif. À ce titre, l'idée de contingence vaut aussi pour le *drag*, qui n'est pas un « exemple » de subversion (Butler, 2006, p. 45).

2.1.2. Le rôle des images et des représentations de la « féminité »

Suivant l'acception butlérienne du concept de genre, les images et discours qui fondent la « féminité » actualisent et régulent la norme de genre. La féminité est produite et reproduite dans la répétition d'actes stylisés. Elle se traduit dans des pratiques corporelles, des attitudes, des comportements « à privilégier et à éviter⁶ » (Brownmiller, 1984, p. 14⁷). Après avoir examiné le mécanisme par lequel la norme de genre se reproduit, questionnons-nous à présent sur les corps construits par les normes de genre sur le rôle des images normatives dans cette construction. Je me référerai à des travaux féministes qui explorent la relation entre le corps et l'image en interprétant la visualité comme l'une des manières dont le genre s'inscrit dans la culture occidentale et informe l'expérience subjective incarnée (Jones, 2003, p. 1, 371).

Le sens le plus développé par nos contemporains est sans contredit celui du regard (Le Breton, 2011, p. 162). Ainsi parle-t-on de sa « suprématie », au fondement même du processus d'individuation dans nos sociétés (Détrez, 2002). Le regard assimile la norme de genre et l'impose. Dans un environnement visuel « saturé d'images » (Jones, 2003, p. 6), les représentations du corps féminin sont interprétées comme des « textes » de la féminité. Elles interviennent dans le processus de normalisation du genre et agissent comme injonctions. La mise en regard du corps d'autrui et la surveillance de son propre

⁶ Traduction libre de « do's and don't-do's ».

⁷ Cité dans Holland (2004).

corps ne laissent échapper le moindre détail. Chaque membre, trait, forme ou surface est soumis à la scrutation et au jugement, exercice portant à l'articulation de douteuses corrélations entre la qualité de l'enveloppe charnelle et celle de la personne qui l'habite.

Dans *Ways of Seeing* (1977), l'historien et critique d'art John Berger expose comment le regard objectivant du corps féminin a façonné l'histoire de l'art occidental, spécifiquement dans le cas des nus figurant dans la peinture à l'huile européenne. Ces représentations illustrent l'expérience des femmes, qui doivent constamment se surveiller, dans une sorte de double objectification :

One might simplify this by saying: *men act* and *women appear*. Men look at women. Women look at themselves being looked at. This determines not only most relations between men and women but also the relation of women to themselves. The surveyor of woman in herself is male: the surveyed female. Thus she turns herself into an object – and most particularly an object of vision: a sight. (Berger, 1977, p. 47)

D'après Berger, la « féminité » se joue dans l'intériorisation du regard de l'autre, dans une dynamique où les femmes « surveillent, comme les hommes, leur propre féminité⁸ ». Les hommes jouissent du privilège du regard sur le corps des femmes, un regard que les femmes retournent contre elles. Sandra Lee Bartky considère que le « fashion-beauty complex », un système érigeant les normes de féminité à travers la consommation, la diffusion d'images, etc., contraint les femmes à se distancier face à leurs corps :

[...] it produces in woman an estrangement from her bodily being. On the one hand, I *am* it and am scarcely allowed to be anything else; on the other hand, I must exist perpetually at a distance from my physical self, fixed at this distance in a permanent posture of disapproval. (1982, p. 136⁹)

La construction de la féminité repose sur un corps idéal, un corps de référence, inatteignable par définition. Dans *The Beauty Myth* (1997), la journaliste et polémiste Naomi Wolf explore l'effet du « mythe de la beauté » sur l'expérience des femmes. Celui-ci prescrit un comportement, plus qu'une apparence en particulier (p. 14). Plus insidieux

⁸ Traduction libre.

⁹ Cité dans Furman (1997).

que la « mystique féminine » mise à jour par Betty Friedan, il s'immisce dans l'intimité du rapport des femmes à leur corps (p. 19). Visant à faire échec aux gains du mouvement féministe, le mythe de la beauté s'impose depuis que les femmes ont accru leur pouvoir dans la sphère publique. Leur obligation de se présenter conformément à des normes corporelles irréalisables vient saper leur ascension sociale, en ajoutant le fardeau d'une apparence irréprochable au maintien d'un statut durement atteint.

D'après Susan Bordo (2003), il existe un lien de causalité important entre le corps et les images – publicitaires, photographiques et cinématographiques. Loin d'être anodines, elles représentent davantage que « juste des images » (p. xiii). L'étude de Bordo révèle le poids de « l'empire des images » dans l'imaginaire social et leurs effets sur la normalisation des corps féminins. Elles seraient même à l'origine de psychopathologies d'origine culturelle et sociale, telles l'hystérie, l'agoraphobie et l'anorexie, qui parodient les traits culturellement reconnus comme « féminins » à une époque donnée. En tant que « pratique disciplinaire », la féminité s'inscrit sur le corps en tant que « texte ».

Les auteur·e·s mettent en lumière l'effet normalisant des images visuelles sur le corps des femmes. Ainsi, la « mythification » de la beauté, la « normalisation » des corps, l'intériorisation du regard masculin objectivant et la « pratique disciplinaire » de la féminité sont autant de mécanismes et de pratiques reproduisant la norme de genre et participant à la construction de corps féminins dociles. Cette culture visuelle présente, aux yeux de Rosi Braidotti, « des images sans imagination », des images « pornographiques » dans la mesure où elles incarnent la violence de la structure de représentation, qui domine le discours scientifique et populaire. Suivant Teresa de Lauretis, Braidotti en appelle à une redéfinition de l'imaginaire : « Today, more than ever, we need images *with* imagination » (2012, p. 198-212). C'est ce que je tenterai de déceler dans les films proposant des figures « atypiques » de femmes vieillissantes.

2.2. Passer outre le dualisme

La « métaphore visuelle » illustre aussi la séparation entre le sujet et l'objet. Le regard, comme l'ont souligné Evelyn Fox Keller et Christine R. Grontkowski, permet au scientifique de se prévaloir d'une distance affirmant une soi-disant neutralité face à son objet de connaissance : « vision connects us to truth as it distances us from the corporeal » (1983, p. 209). La pensée occidentale attribue une place généreuse au dualisme pour se représenter des objets, des concepts ou des systèmes de croyances, compris en termes binaires opposés : raison/nature, homme/femme, esprit/corps, nouveau/ancien, etc. Le dualisme considère un terme comme la norme, pour en écarter le second. Il dénie par là leur interdépendance (Fausto-Sterling, 2012, p. 21). Les oppositions binaires créent des catégories de différence et d'exclusion, suivant lesquelles être « différent de » signifie valoir « moins que » (Braidotti, 2011, p. 138). Dans la conception dualiste de l'humain, le corps demeure le pendant négatif de l'esprit¹⁰ : « What remains the constant element throughout historical variation is the *construction* of body as something apart from the true self (whether conceived as soul, mind, spirit, will, creativity, freedom...) and as undermining the best efforts of that self » (Bordo, 2003, p. 5).

2.2.1. Femmes, féminisme et pensée dualiste

Le dualisme entre un esprit « actif » et un corps « passif » est genré. La corporéité est associée au sexe féminin. Si le corps est négatif et que les femmes *sont* le corps, il va sans dire que les femmes appartiennent au pôle négatif (Bordo, 2003, p. 8). Simone de Beauvoir remarque dans *Le Deuxième Sexe* l'exclusion des femmes suivant ce principe :

¹⁰ Il est faux de déclarer ce modèle dualiste dépassé. L'anthropologue David Le Breton identifie sa résurgence dans l'imaginaire contemporain du corps. Le corps servirait désormais d'emblème à un soi assidûment extériorisé, réductible à sa surface : « Le corps est aujourd'hui un alter ego, un double, un autre soi-même mais disponible à toutes les modifications, preuve radicale et modulable de l'existence personnelle et affichage d'une identité provisoirement ou durablement choisie » (Le Breton, 1999, p. 24).

« Elle [“La” femme] se détermine et se différencie par rapport à l’homme et non celui-ci par rapport à elle; elle est l’inessentiel en face de l’essentiel. Il est le Sujet, il est l’Absolu : elle est l’Autre » (1949, tome I, p. 16). Plus incarnées que les hommes, voire « surincarnées » (Braidotti, p. 144), elles se situent dans l’immanence. Dans la pratique comme dans les savoirs disciplinaires du XIX^e siècle dernier, le corps des femmes est présenté comme « objet de nature », sous le prétexte de leur capacité à enfanter et à allaiter. Aussi les renvoie-t-on à leur « nature féminine », déterminées par leur corps, aux prises avec ses humeurs, les confinant ainsi aux rôles apparemment dictés par l’ordre naturel et biologique des choses (Frigon et Kérisit, 2000, p. 4). Dans ce schème de pensée dualiste, l’identification de la femme au corps justifie l’oppression patriarcale (Grosz, 1994, p. 14).

La remise en question du dualisme nécessite de penser le corps. Comment considérer le corps à partir de la matérialité même de sa chair, sans pour autant adopter une conception essentialiste? Quel rôle remplit-il dans le processus de subjectivation? Dans quelle mesure pouvons-nous affirmer qu’il soit genré, sexué? C’est ce à quoi plusieurs féministes ont tenté de répondre en proposant des solutions de remplacement au dualisme. Je reprends ici quelques conceptualisations à même d’explorer le rapport entre subjectivité, corporéité et vieillissement.

La philosophe Elizabeth Grosz distingue trois types d’approches féministes du corps. La première compte les féministes égalitaristes Simone de Beauvoir, Shulamith Firestone et Mary Wollstonecraft, pour qui les spécificités du corps féminin s’avèrent limitatives. « The mind shapes itself to the body, and, roaming round its guilt cage, only seeks to adorn its prison », écrit Mary Wollstonecraft (citée dans Bordo, 2003, p. 18). L’approche égalitariste reproduit la croyance en un déterminisme biologique qui confine les femmes à leur corps et à l’espace privé, dont elles devraient s’émanciper, l’égalité passant par la sphère publique. La seconde approche conçoit le corps comme oppression. Le corps biologique n’est plus ce qui empêche les femmes d’être sujet, mais sa signification négative, sa dévalorisation. De l’avis de Grosz, des féministes telles que Juliet Mitchell,

Julia Kristeva, Michèle Barrett, Nancy Chodorow et autres théoriciennes marxistes et psychanalytiques de son époque proposent une notion anhistorique du corps conservant le dualisme corps/esprit. Grosz considère que sa conception du corps, d'importance cruciale pour comprendre l'existence sociale et psychique, correspond à la troisième approche. Comme elle, Judith Butler, Luce Irigaray, Hélène Cixous, Gayatri Spivak, Jane Gallop, Moira Gatens, Vicki Kirby, Naomi Schor et Monique Wittig s'intéressent à l'idée de corps vécu et transgressent par là le dualisme corps/esprit en s'attardant aux dissonances. Le corps n'est pas pur texte, il ne s'agit pas de faire *tabula rasa*, mais de le voir en tant qu'objet social et discursif, un site de contestation¹¹.

Ces trois approches du corps témoignent du rapport qu'entretiennent les féministes avec la question de la différence. Claire Colebrook (2000) en articule l'évolution selon trois phases. Alors que la première vague du féminisme correspond à une revendication à l'égalité, la seconde réclame plutôt la différence. Quant à la troisième, elle critique l'opposition entre le même et le différent et exige une problématisation du corps, antérieure à la représentation. Cette dernière conception critique se déploie en deux modes. Le premier voit le corps comme un effet de la représentation, passant pour prédiscursif. D'après Colebrook, il s'agit de la compréhension du corps adoptée par Butler, qui reconduit la dualité entre matière et représentation. Le second mode n'interprète plus le corps comme ultime fondement prédiscursif. Par ailleurs, cette seconde interprétation prend en compte la place du corps même sur le processus de représentation : « While the body may only be *referred to* through discourse or representation, it possesses a force and being that marks the very character of representation » (2000, p. 77). Au dire de l'auteure, cette acception du corps correspond

¹¹ L'enjeu se situe dans la tension entre le déterminisme social et la capacité d'agir des femmes. Les deux premières conceptions reconduisent le dualisme corps/esprit et occultent la capacité des femmes à se représenter leur propre corps en tant que « représenté et ressenti » (Probyn, 1992, p. 37) et donc à parvenir au statut de sujet (Frigon et Kérisit, 2000). La troisième approche remet plutôt en question le dualisme. Le corps y « est *en même temps* cible d'un pouvoir qui le dépasse et le fait souffrir et le point de départ de pratiques de résistance » (Frigon et Kérisit, 2000, p. 11).

notamment au « corporeal feminism » d'Elizabeth Grosz, que j'examinerai ici plus en détail, suivi du modèle théorique du nomadisme de Rosi Braidotti.

2.2.2. Elizabeth Grosz et le modèle de la bande de Möbius

Dans *Volatile Bodies*, Grosz (1994) fait le pari que la subjectivité peut être pensée autrement qu'en termes dualistes ou monistes. Pour ce faire, la conception du sujet doit dévaluer la part occupée par l'esprit – la psyché, l'intérieur, la conscience – et relocaliser le corps au cœur de l'analyse. Autrement dit, le corps doit figurer au centre de la compréhension de la subjectivité, en se posant comme « the very "stuff" of subjectivity » (*id.*, p. ix). Grosz porte davantage intérêt aux points de pivot des paires binaires plutôt qu'à leur dissociation, au lien entre l'extériorisation de l'intérieur et l'intériorisation de l'extérieur. Les corps ne sont ni purement inscrits (ce qui dénie la matérialité et la détermination des corps); ni fixés, inertes, purement génétiquement ou biologiquement programmés (*id.*, p. 190). Il y a donc lieu d'explorer les styles corporels, la structure ontologique et les réalités vécues de corps sexuellement différents (*id.*, p. 191).

L'auteure se penche sur les approches psychanalytique (Freud, Lacan) et phénoménologique (Merleau-Ponty), qui s'intéressent au corps interne, au corps vécu et aux inscriptions psychiques. Ces méthodes illustrent une « extériorisation de l'intérieur », où l'intérieur psychique est projeté sur le corps. Grosz complète ce tableau par les théories nietzschéenne, foucaldienne et deleuzienne. Celles-ci se penchent davantage sur le corps social, le corps public. Elles témoignent de l'« intériorisation de l'extérieur », en expliquant l'intériorité psychique à partir des inscriptions sociales sur la surface du corps. Ces modèles donnent à penser le corps hors du paradigme dualiste. Ils se montrent par ailleurs inadéquats pour penser le genre et doivent être conceptualisés de manière féministe, en laissant place à la spécificité féminine du corps vécu, à sa matérialité, aux concepts de devenir et de désir.

Grosz propose d'illustrer son concept de subjectivité incarnée au moyen du modèle lacanien de la bande de Möbius. Imaginons un ruban aux extrémités rattachées, dont la torsion lui donne la forme du symbole de l'infini (∞). Un côté représente l'intériorité (le corps) et l'autre l'extériorité (la culture, l'expérience). Par la torsion du ruban, chaque face se retrouve à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de la forme dans un mouvement ininterrompu. Il peut ainsi s'établir « une relation entre deux “choses” – esprit et corps – sans présumer leur identité ou leur disjonction radicale. Ces deux “choses” disparates peuvent être reliées, ont la capacité de se tordre l'une dans l'autre¹² » (*id.*, p. 209). La subjectivité peut ainsi être interprétée comme une surface dont les inscriptions et les rotations dans un espace en trois dimensions produisent des effets de profondeur, plutôt qu'une combinaison de profondeur psychique et de superficialité corporelle.

Ce modèle est adopté par Anne Fausto-Sterling, pour qui la nature incarnée des identités et de l'expérience est le point d'achoppement du débat sexe/genre. L'auteure soutient, avec Henrietta A. Moore, que « la [vraie] question porte sur la nature physiquement incarnée des identités et de l'expérience. L'expérience [...] n'est pas individuelle et fixe, elle est résolument sociale et processuelle » (Fausto-Sterling, 2012, p. 21). Nos expériences corporelles s'enracinent dans des cultures et des périodes historiques spécifiques.

À mesure que nous grandissons et que nous nous développons, nous construisons nos corps au sens littéral et pas seulement « discursif » (par le langage et les pratiques culturelles) en incorporant l'expérience à notre chair même. Pour bien comprendre cela, il faut s'attaquer aux distinctions établies entre corps physique et corps social. (*id.*, p. 39)

Le sexe est ainsi de nature sociale. Pourtant, Fausto-Sterling ne se revendique pas d'un constructivisme totalement discursif, où nous façonnerions nos corps en les signifiant, mais défend plutôt une construction réelle et biologique du corps par ces pratiques.

¹² Traduction libre.

2.2.3. Rosi Braidotti et le sujet nomade

Rosi Braidotti s'intéresse aussi à un modèle théorique échappant au dualisme entre corps et esprit. Elle propose une approche incarnée de la subjectivité, dans le souci de résoudre le lien entre la matérialité du corps et la subjectivation. Elle cherche à faire émerger un nouveau sujet féministe, le « sujet nomade » :

As opposed to the images of both the migrant and the exile, I want to emphasize that of the nomad. The nomad does not stand for homelessness or compulsive displacement: it is rather a figuration for the kind of subject who has relinquished all idea, desire, or nostalgia for fixity. It expresses the desire for an identity made of transitions, successive shifts, and coordinated changes without an essential unity. The nomadic subject, however, is not altogether devoid of unity: his mode is one of definite, seasonal patterns of movement through rather fixed routes. It is a cohesion engendered by repetitious, cyclical moves, rhythmic displacements. (2011, p. 57-58)

Avec sa critique poststructuraliste de la subjectivité, Braidotti entend sortir du phallogocentrisme en insistant sur la nature incarnée du soi et l'interrelation entre le même et le différent. Elle rejette la dialectique hégélienne pour adopter une logique « rhizomatique » inspirée par Deleuze et Guattari. Le sujet nomade imaginé par Braidotti est « figuratif ». Il s'agit autrement dit d'une fiction politique, d'une figure théorique du « comme si », permettant de dessiner les traits de la subjectivité féministe. Ni unitaire, ni dualiste, ni essentialiste, le sujet nomade est multiple. Il s'inscrit dans une philosophie du devenir, où le sujet émerge par la force du désir, du désir de devenir, du *conatus* spinozien. Ce sujet doit être pensé en tant que site d'interaction dynamique entre le désir et la volonté. Braidotti distingue l'identité de la subjectivité, la première renvoyant à l'inconscient et au désir, la deuxième, au conscient et à la volonté.

Le projet épistémologique du nomadisme cherche à repenser les racines corporelles de la subjectivité. Braidotti insiste sur la nature incarnée du sujet nomade, qui accorde une place à la multiplicité interne, ou intrinsèque au sujet, tenant compte de la temporalité, des temps qui coexistent dans le sujet. La mémoire fournit un sens d'unité et de continuité, tout en permettant la pluralité des positionnements : « I acknowledge the

multiplication of my possible locations, which are not only spatial but also temporal. My memories splinter and proliferate accordingly, bringing in data that may or may not relate directly to my lived experience, but are integral to my consciousness » (p. 110). La structure incarnée du sujet s'avère complexe et se prolonge au-delà de sa représentation. « The body refers to a layer of corporeal materiality, a substratum of living matter endowed with memory. [...] the body cannot be fully apprehended or represented: it exceeds representation » (p. 158). Braidotti définit son approche comme relevant d'un « néomatérialisme », où le corps désigne le point de chevauchement entre le physique, le symbolique et le sociologique : « The body refers to the materialist but also vitalist groundings of human subjectivity and to the specifically human capacity to be both grounded and to flow and thus to transcend the very variables—class, race, sex, gender, age, disability—that structure us » (p. 25).

Cette vision de la subjectivité interagit avec ce qu'elle désigne d'angle poststructuraliste de la différence sexuelle, qu'elle définit en tant que projet politique. Elle entend par là s'opposer à la conception universaliste du sujet et critiquer la manière de représenter les femmes, pour proposer de nouvelles images de subjectivité des femmes : « The starting point for this projects (both critical and creative) is the need to have real-life women in positions of discursive subjectivity. The terms here are embodiment and the bodily roots of subjectivity and the desire to reconnect theory to practice » (p. 150). Braidotti se refuse à désincarner la différence sexuelle et réitère la spécificité de l'expérience corporelle des femmes.

Braidotti distingue trois phases du féminisme liées à la différence sexuelle, qui varient dans l'espace et le temps. Elles correspondent à la fois à différentes structures de la subjectivité et à différents moments dans le processus du « devenir-sujet ». La première phase concerne la différence entre les hommes et les femmes, où la subjectivité correspond au pôle masculin universalisé de la pensée binaire. Ce niveau correspond au moment hégélien de la théorie féministe, que nous avons vu plus tôt avec Simone de

Beauvoir, puis dépassé par la perspective poststructuraliste d'Irigaray. Elle coïncide avec l'affirmation politique de la spécificité de l'expérience vécue des femmes.

La seconde phase concerne les différences entre les femmes. Elle prend place dans le hiatus critique entre les femmes « réelles » et une certaine image de « La Femme », à laquelle toutes les femmes font face à titre de modèle dominant de l'identité féminine, représentée en tant qu'Autre. La subjectivité politique féministe nécessite de reconnaître cet écart, tel que défini par de Lauretis (1984), comme « the recognition of an "essential difference" between woman as representation ("Woman" as cultural imago) and woman as experience (real women as agents of change) » (Braidotti, 2011, p. 156).

Enfin, le troisième niveau de différence sexuelle concerne la différence qui existe au sein de chaque femme « réelle », de chaque sujet féministe, qui est :

- a multiplicity in herself: split, fractured
- a network of levels of experience (as outlined on levels 2 and 1)
- a living memory and embodied genealogy
 - not one conscious subject, rather the subject of her unconscious as well: identity as identifications
 - in an imaginary relationship to variables like class, race, age, sexual choices
 - in motion among multiple temporal axes, a subject-in-becoming (p. 157)

Rosi Braidotti et Elizabeth Grosz permettent de penser la subjectivité incarnée dans une perspective féministe de différence sexuelle non essentialiste ancrée dans l'expérience et le corps vécus. Leurs approches poststructuralistes, qui intègrent les notions de désir et de devenir, se basent sur des apports théoriques non dualistes initiés par Spinoza et développés par Deleuze et Foucault. Grosz trouve dans l'exemple de la bande de Möbius une solution de rechange au cadre de pensée dualiste remettant le corps à l'avant-plan de la conceptualisation de la subjectivité, alors que Braidotti propose avec la figure du sujet nomade un modèle incarné de subjectivité féministe.

2.3. Conclusion

Les auteures évoquées n'abordent pas de front la question du vieillissement. Je me base néanmoins sur leurs théories pour étayer certaines notions de gérontologie féministe et pour analyser les films. Dans un premier temps, j'adopte l'acception de Butler selon laquelle le genre constitue un idéal normatif qui oriente la définition du sexe, produit et normalise le « féminin ». Cette conception me permet de considérer certaines pratiques corporelles âgistes comme « régulatrices » du genre, opérant au désavantage des femmes d'après un système de deux poids, deux mesures. L'idée de performativité du genre incite à dégager les stratégies de répétition subversive entourant la catégorie sociale d'âge.

Dans un deuxième temps, il a été question du poids des images médiatiques qui homogénéisent et normalisent la féminité. Ces représentations construisent discursivement et matériellement le corps des femmes, le marquent des griffes de la normalisation, l'astreignent aux pratiques disciplinaires de la féminité. Il va sans dire qu'elles prennent pour référent une féminité jeune sans trace d'âge et excluent les femmes dont l'âge ne correspond plus aux critères culturels de la beauté féminine, mais qui n'en ont pas moins incorporé les codes. L'approche constructiviste du corps me sert à comprendre le rôle joué par ces images dans l'intériorisation de l'âgisme.

J'ai relaté dans un troisième temps des approches féministes qui remettent en cause le dualisme corps/esprit, qui confine les femmes à leur corps en niant leur statut de sujet. Ces perspectives fournissent des modèles pour formuler le rapport entre corporéité et subjectivité, entre matière et représentation. Le « corporeal feminism » d'Elizabeth Grosz, incite à penser la subjectivité incarnée dans un corps matériel, irréductible à ses inscriptions. Ce modèle théorique m'outille pour critiquer le caractère binaire à partir duquel certains présument un sujet « sans âge » dans un corps âgé. Quant à la figure du sujet nomade élaborée par Rosi Braidotti, elle invite à imaginer les possibilités d'une subjectivité féministe vieillissante fondée à même la multiplicité des identités temporelles.

CHAPITRE III

APPROCHES FÉMINISTES DU VIEILLISSEMENT

« Cette génération qui n'a cessé de clamer "mon corps m'appartient", se tait étrangement lorsque ce même corps donne des signes de décrépitude et de départ. Le féminisme, on le sait, n'a cessé de "dé-biologiser" les affects du corps et les phénomènes sociaux; or la vieillesse est un temps où le biologique se rappelle cruellement au corps et à la pensée. »
— Rose Marie Lagrave (2009)

Les écrits féministes sur l'expérience subjective du vieillissement et la signification du corps vieillissant composent le courant de la gérontologie féministe¹³, généralement issu des sciences humaines et sociales et influencé par les perspectives postmodernes et poststructuralistes. Julia Twigg (2003) note la dimension engagée de la gérontologie féministe et l'attention portée aux sentiments et aux expériences. Cette approche théorique s'attarde surtout à la période de l'âge mûr¹⁴ et accorde une place centrale au genre dans l'analyse, les auteures admettant presque unanimement que les jugements sociaux sur les personnes vieillissantes s'avèrent particulièrement durs à l'endroit des femmes (Sontag, Woodward). La gérontologie féministe conçoit l'âge en tant que relation de différence qui, tout comme le sexe et le genre, est construite par les formations discursives, les pratiques sociales et les conditions matérielles (Woodward, 1999, p. x).

¹³ Ce champ d'études peut être désigné autrement, selon l'accent qui est mis sur la démarche féministe. Margaret Morganroth Gullette nomme son champ d'études les « Age Studies » (1997), un terme qu'elle est la première à avoir employé, suivie entre autres de Kathleen Woodward (1999). La « gérontologie sociale », la « gérontologie critique », la « sociologie du corps », la « sociologie de la vieillesse et du vieillissement » interviennent également dans la toile théorique que la gérontologie féministe contribue à tisser.

¹⁴ Margaret Gullette s'intéresse par exemple au « midlife age » et au « midlife aging » (1997).

Je commencerai par synthétiser les concepts utilisés en gérontologie féministe pour saisir l'entrecroisement des normes de genre et d'âge, que j'interpréterai alors au regard du cadre théorique élaboré précédemment. Je me pencherai ensuite sur la question de la matérialité du corps par rapport au genre et à l'âge, pour proposer des conceptions de la « subjectivité incarnée », qui tendent vers une approche féministe du vieillissement. Je terminerai en relevant des pistes d'analyse pour identifier des formes subvertissant les représentations âgistes et sexistes des femmes d'âge mûr dans les films que j'étudierai.

3.1. Entrecroisement des normes de genre et d'âge

3.1.1. Âgisme, gérontophobie et rapports d'âge

Comme les autres préjugés, l'âgisme contribue à réarranger les rapports de pouvoir (Furman, 1997). L'âgisme pousse les gens à nier l'individualité des personnes et à les concevoir seulement comme les membres d'une catégorie sociale (Calasanti, 2001, p. 19). Il renvoie à l'usage de stéréotypes pour caractériser les personnes âgées, ainsi qu'à leur discrimination. Robert N. Butler est le premier à l'avoir défini dans les termes suivants :

[...] a process of systematic stereotyping of and discrimination against people because they are old, just as racism and sexism accomplish this with skin color and gender. Old people are categorized as senile, rigid in thought and manner, old-fashioned in morality and skills. (1975, p. 12).

Kathleen Woodward établit une distinction intéressante entre l'âgisme et la gérontophobie. Le premier terme renvoie au préjugé d'ordre politique, comparable au racisme, au sexisme, au classisme ou à l'hétérosexisme. Le second est une réponse

individuelle de peur et d'anxiété : « gerontophobia would be an individual's response of fear and anxiety, ageism a political prejudice » (Woodward, 1991, p. 194)¹⁵.

Selon Toni Calasanti, la notion de rapport d'âge comprend trois éléments : « First, age serves a social *organizing principle*; second, different age groups gain *identities and power* in relation to one another; and third, age relations *intersect with other power relations* » (2003, p. 203). Au cœur de ces éléments se trouve la question du pouvoir, de même que l'idée que les rapports d'âge sont des rapports de privilège et d'oppression. Pour Marc Bessin, les rapports d'âge produisent des sujets dominés et dominants, qu'ils soient jugés jeunes ou vieux. Il existe une mobilité dans l'idée même de l'âge, au sens où nous vieillissons et connaissons tous les âges de la vie. Par ailleurs, cette mobilité dépend également de la situation donnée, où les rapports de pouvoir peuvent jouer ou non en notre faveur. Une violence peut ainsi s'exercer envers les jeunes, dont l'opinion est plus couramment jugée illégitime; tout comme sur les plus vieux, qui risquent davantage d'être licenciés en raison de leur âge. Ce type de mobilité situationnelle définit la spécificité des rapports d'âge :

Si le rapport d'âge peut correspondre aux propriétés formelles des autres rapports sociaux, la transversalité, la dynamique et même le caractère antagonique, il en garde des particularités propres, de la même manière que le genre n'est pas tout à fait comparable à la classe. (Bessin, 2009, p. 98-99)

Les rapports d'âge se distinguent donc des autres types de rapports sociaux. Il convient néanmoins de les examiner à titre de rapports de pouvoir.

3.1.2. Un système de deux poids, deux mesures

L'essayiste américaine Susan Sontag écrit, en 1972, un article incontournable sur la spécificité de l'expérience du vieillissement vécue par les femmes, caractérisée par un

¹⁵ Je crois par ailleurs que la notion d'âgisme suffit à désigner la discrimination à l'égard du plus âgé dans le cadre de rapports d'âge. Gullette identifie l'âgisme aux personnes âgées alors qu'elle emploie le terme « middle-agism » pour désigner la discrimination envers les personnes d'âge mûr. Pour ma part, je n'utiliserai pas cette distinction puisque j'estime que le dénigrement procède du même préjugé et que la discrimination envers un groupe d'âge que l'on associe au « midlife » préfigure péjorativement l'âge plus avancé vers lequel il se destine.

système de deux poids, deux mesures, un « double standard ». Dans un contexte social où « la métaphore pour le bonheur est la “jeunesse”¹⁶ » (p. 31), tous sont conviés tôt ou tard au face-à-face angoissant avec leur propre vieillissement. Les femmes, étiquetées comme « vieilles » plus tôt que les hommes, risquent néanmoins d'en faire l'expérience plus précocement :

Getting older is less profoundly wounding for a man, for in addition to the propaganda for youth that puts both men and women on the defensive as they age, there is a double standard about aging that denounces women with special severity. Society is much more permissive about aging in men [...]. Men are “allowed” to age, without penalty, in several ways that women are not. (p. 31).

Ces différences ont trait à l'apparence physique, à la valeur sociale, à la confiance en soi, à la sexualité, à l'âge du partenaire. Leur spécificité émane de la construction du « féminin ». Sontag soulève que les valeurs traditionnellement « masculines » de compétence, d'autonomie et de contrôle de soi tendraient à se bonifier avec l'âge, à la différence de celles de jeunesse, de désirabilité et de passivité de leurs contreparties « féminines ». Les jugements sociaux sur le vieillissement colonisent l'imaginaire des femmes bien avant l'occurrence de manifestations physiologiques déterminantes :

Aging is much more a social judgment than a biological eventuality. Far more extensive than the hard sense of loss suffered during menopause [...] is the depression about aging, which may not be set off by any real event in a woman's life, but is a recurrent state of “possession” of her imagination, ordained by society—that is, ordained by the way this society limits how women feel free to imagine themselves. (p. 32.)

Le « double standard » rejoint les trois niveaux de différence sexuelle émis par Rosi Braidotti. Elle concerne dans un premier temps l'accession différenciée au statut de sujet (les femmes n'ont pas le droit de vieillir sujet, parce qu'elles ne l'ont jamais été). Dans un deuxième temps, elle rend compte de la différence entre *les femmes* (qui vieillissent) et *la Femme* (éternellement jeune). Elle en appelle, dans un troisième temps, à s'imaginer soi-même et à multiplier les identifications à travers le temps¹⁷.

¹⁶ Traduction libre.

¹⁷ Ce point sera développé davantage en conclusion de chapitre.

L'hypothèse de Sontag est corroborée à de nombreuses reprises. Woodward la redéfinit sous le vocable de « double vieillissement » ou de « vieillissement multiple¹⁸ ». Arber et Ginn (1995) emploient quant à elles l'expression d'« âgisme genré¹⁹ » pour signifier l'entrecroisement de l'âgisme et du sexisme. Les auteures défendent que le genre et l'âge sont « inextricablement interreliés » et doivent être compris ensemble (p. 1). Leur entrelacement apparaît dans les trois définitions de l'âge. D'abord, l'*âge chronologique*, celui que l'on compte en années, structure certaines régulations dont les conséquences diffèrent selon le genre (ex. pension de retraite). Par la suite, l'*âge physiologique*, une construction médicale qui désigne le vieillissement physique du corps, est aussi genré (ex. espérance de vie). Enfin, l'*âge social* concerne les attitudes et comportements appropriés selon l'âge chronologique. Comme le genre, il constitue une norme sociale²⁰ :

The meaning of social age is in some ways comparable to the concept of gender : it's socially constructed and refers to age norms as to appropriate attitudes and behaviour, subjective perceptions (how one feels) and ascribed age (one's age as attributed by others). Age-based norms, like gender norms, are maintained by ideologies which are resistant to change. (Arber et Ginn, 1995, p. 7)

Les normes d'âge jouent un rôle particulier dans le système normatif régulant le genre. Avant de s'y intéresser, voyons quelques manifestations et effets de cet « âgisme genré ». Plus particulièrement, en continuité avec la section du chapitre précédent sur le poids des images normatives de la « féminité », j'exposerai ici quelques études portant sur leur intériorisation par les femmes vieillissantes²¹.

¹⁸ Traduction libre de « double aging » et de « multiple aging ».

¹⁹ Traduction libre de « gendered agism ».

²⁰ La norme d'âge a été définie en 1965 par Neugarten *et al.* comme une forme de contrôle social servant à contraindre les individus à adopter les comportements adéquats en fonction de l'âge. « Expectations regarding age-appropriate behavior form an elaborated and pervasive system of norms governing behavior and interaction, a network of expectations that is imbedded throughout the cultural fabric of adult life » (Neugarten *et al.*, 1965, p. 711).

²¹ Laura Hurd Clarke (2011) rend compte des résultats d'enquêtes réalisées entre 1997 et 2007, dont trois études avec des entrevues auprès de femmes âgées, respectivement, de 60 à 92 ans, 50 à 70 ans et 60 à 90 ans, complétées par une analyse de contenu de publicités anti-âge trouvées dans cinq magazines féminins. Quant à Frida Kerner Furman (1997), elle réalise pendant 18 mois une étude ethnographique dans un salon de beauté auprès de clientes âgées de 55 à 86 ans.

3.1.3. « L'âgisme genré » en question

« Nature rarely offers enough to meet this culture's standards ». Susan Sontag (1972) résume ici la quête impossible du corps parfait au regard de l'idéal contemporain de la beauté féminine. La proximité avec cet idéal se joue dans une période précise : la jeunesse. Ce critère exacerbe l'âgisme, les corps féminins plus âgés étant perçus comme étant laids, répulsifs, asexuels, et indésirables (Hurd Clarke, 2011, p. 22). Les hommes jouissent de deux standards d'attractivité – le jeune Adonis et l'homme « distingué » – alors que les femmes n'ont que le critère de jeunesse (p. 30). De l'avis de Sontag, ce critère unique exhorte les femmes à simuler une apparence jeune. L'idéal, c'est la « fille » :

The standards for what is attractive in a man are permissive; they conform to what is possible or "natural" to most men throughout most of their lives. The standards for women's appearance go against nature, and to come anywhere near approximating them takes considerable effort and time. [...] Beauty, women's business in this society, is the theater of their enslavement. Only one standard of female beauty is sanctioned: the girl. (Sontag, 1972, p. 36)

Les compagnies cosmétiques et pharmaceutiques ont tout intérêt à récupérer ce discours lucratif et à voir s'intensifier la culture antiâge de consommation, enjoignant les femmes à demeurer belles... à condition d'effacer les signes corporels du temps. Le « culte de la peur de l'âge²² » identifié par Naomi Wolf (1997, p. 106) est l'objet de l'imagerie publicitaire à la fois sexiste et âgiste de produits « antiâge » (Coupland, 2007; Hurd Clarke, 2011). Ces publicités véhiculent un message oppressif fondé sur des normes santéistes et de contrôle de soi, selon lesquelles il serait inacceptable d'avoir une apparence âgée (Hurd Clarke, 2011, p. 127).

Les auteures soulignent les attentes fortes de la société envers l'apparence des femmes, exacerbées par la présence de personnages médiatiques dont l'« éternelle jeunesse » ne tient en rien du mystère. Susan Bordo rend compte de l'homogénéisation des corps par la chirurgie et du processus de normalisation qu'elle met en branle :

²² Traduction libre de « Cult of the fear of aging ».

These actresses, whose images surround us on television and in videos and films, are changing cultural expectation of what women “should” look like at forty-five and fifty. [...] They have established a new norm – achievable only through continual cosmetic surgery - in which the surface of the female body ceases to age physically as the body grows chronologically older. (Bordo, 2003, p. 25-26)

Le « maintien » de la féminité, en relation étroite avec la beauté, requiert une attention au corps continuelle et sans faille. Selon Hurd Clarke, les femmes apprennent à se représenter leur corps de manière morcelée depuis leur jeune âge et à en évaluer les parties séparément : poids, seins, fesses, ventre, hanches. Face à des normes de beauté hors d'atteinte, elles manifestent un « mécontentement normatif », qui se perpétue en vieillissant chez la majorité d'entre elles. Hurd Clarke et Furman constatent l'intégration d'attitudes âgistes des femmes questionnées, dont la plupart associent la beauté à la jeunesse et le vieillissement au déclin. Les femmes interrogées jugent répulsif le corps féminin vieillissant, qu'elles décrivent dans les termes suivants : terrible, laid, un désastre, dégoûtant, décevant, choquant. La comparaison avec l'idéal de beauté porte au dénigrement de soi, associé à la perte de jeunesse (Hurd Clarke, 2011, p. 19-50).

Il a été question précédemment de l'intériorisation par les femmes du regard masculin (Berger, 1972). Or, le regard dominant n'est pas seulement celui des hommes, mais aussi celui de la jeunesse. L'expression « structure jeune du regard²³ » de Kathleen Woodward désigne une manière de regarder qui réduit une personne à sa catégorie d'âge, souvent infléchie par genre (1991, p. 155; 2006, p. 164). Gullette formule une formule semblable qui renvoie à l'intériorisation du « regard jeuniste » : « The age gaze is always the gaze of a hostile Stranger. And the Stranger is not always or even often young, but keeps forever at all ages the culture's ideal of youth » (1997, p. 67)²⁴. Les femmes questionnées par Furman adoptent deux perspectives lorsqu'elles se regardent dans le miroir : leur point

²³ Traduction libre de « youthful structure of the look ». Elle s'inspire d'un texte de Mary Ann Doane qui utilise l'expression de « masculine structure of the look ».

²⁴ Notons que le rapport au regard et au visage est important dans la littérature portant spécifiquement sur l'intersection âge/genre. D'ailleurs, de nombreux titres d'ouvrages en témoignent : *Figuring Age* (Woodward, 1999), *Facing Age* (Hurd Clarke, 2011), *Facing the Mirror* (Furman, 1997), *Look Me in the Eye* (Macdonald, 2001).

de vue et celui des autres. Elles vivent une objectification double, en tant que femmes et en tant que femmes âgées, par le regard masculin et le regard de la jeunesse. L'intériorisation du regard dominant (masculin et jeune), discriminant (sexiste et âgiste) et normatif (de genre et d'âge) dédouble la perception de soi.

Négliger son apparence fait courir plusieurs risques à ces femmes : décevoir leurs maris, être démodées, n'être plus désirables, faire « échec à leur féminité » et faire honte à leurs proches (Furman, 1997, p. 55). Elles éprouvent un sentiment de responsabilité personnelle par rapport aux changements induits par le vieillissement. Avec l'injonction au maintien d'une apparence jeune, les femmes tendent à s'investir dans des pratiques corporelles pour « conserver » leur corps (Sontag, 1972; Featherstone, 1982). L'échec à une telle discipline du corps est vécu comme une faillite morale.

3.1.4. La performance (génée) de l'âge

« To be a woman is to be an actress », écrit Susan Sontag pour désigner les pratiques corporelles associées à la féminité. Cet énoncé se rapproche du concept de performativité de genre de Judith Butler. Or, comment appréhender l'incidence de l'âge sur la performance de la norme de genre? Nous avons vu que le système de deux poids, deux mesures et que l'« âgisme genré » sont vécus et incorporés par plusieurs femmes. C'est ici que je propose d'utiliser la notion de norme de genre telle que définie par Judith Butler. Dans sa seconde préface à *Trouble dans le genre* (2006), Butler répond à ceux qui entreprennent d'appliquer son analyse à la catégorie de « race ». Elle n'avalise ni ne récuse la démarche, mais l'interroge à son tour : « [...] la question n'est pas de savoir si la théorie de la performativité du genre est transposable à la race, mais plutôt de voir ce qui arrive à la théorie quand elle est confrontée à la question de la race » (p. 38). Sans opérer une semblable transposition ni insinuer que l'âge et la race sont des catégories d'oppression identiques, je suggère d'examiner l'entrelacement des normes de genre et d'âge à la lumière de ce cadre théorique. Partant de la conception foucaldienne du pouvoir « régulateur » qui agit et forme le sujet, et d'un sujet qui devient « par le fait

d'être régulé²⁵ », je me questionne sur le type de sujet vieillissant que produit la norme de genre.

Les normes d'âge participent, avec les normes de genre, à la construction du genre. Tout au long de leur vie, les femmes se construisent en tant que sujets genrés en se conformant à des rôles sociaux, investis corporellement selon de leur âge (ménarche, maternité, ménopause). Les pratiques corporelles, attitudes et comportements jugés normaux à un certain âge ne le sont plus à un autre, ce qui exige d'ajuster les marques d'appartenance de genre. L'« âge social » infléchit donc la performance du genre.

Naomi Wolf recense nombre d'affaires où des tribunaux ont tranché à la faveur d'employeurs ayant remercié des femmes dont les corps ne se conforment plus au moule jeune de l'emploi²⁶. Ces cas contribuent à légitimer la « tyrannie de la beauté » décriée par Wolf. La discrimination se fait aussi à l'embauche et obéit au « double standard ». Les « pénalités » qu'implique pareille discrimination justifient, selon Gullette, le recours « préventif » à la chirurgie esthétique :

The age gaze observes physical stigmas in women younger than in men, hurting women in the sexual marketplace. Now stigma follows them into the work place. Recall that job discrimination suits from women plaintiffs come in on average ten years younger than from men. (2011, p. 119)

Les pratiques corporelles de « rajeunissement » des femmes témoignent de l'intrication des normes sexistes et âgistes qui sévissent dans certains milieux professionnels. Des « corps [sont] produits par un tel renforcement régulateur du genre » (Butler, 2012, p. 71). La caution judiciaire de pareilles pratiques et la multiplication subséquente du recours aux interventions chirurgicales pour minimiser les marques de l'âge, marquent du sceau de la régulation les contraintes corporelles âgistes :

²⁵ Butler nuance la contribution de Foucault à sa propre conceptualisation du genre en mentionnant que « le dispositif qui gouverne le genre lui est spécifique », le genre nécessitant « un régime disciplinaire et régulateur distinct – et qu'il l'institue » (Butler, 2012, p. 58).

²⁶ Serveuses, animatrices de bulletins télévisés, etc. De nombreuses « disparitions » semblables ont toujours cours au Québec.

Une régulation est ce qui *rend conforme*, mais c'est aussi, suivant Foucault, un *mode de discipline et de surveillance* dans les formes de la modernité la plus récente du pouvoir [...]. Dans la mesure où les régulations opèrent par les normes, elles sont des moments clés dans lesquels l'idéalité de la norme est reconstituée et où son historicité et sa vulnérabilité sont mises temporairement à l'écart. [...] Comme ce qui s'appuie sur les catégories qui rendent les individus socialement interchangeables, la régulation est ainsi liée au processus de *normalisation*. (Butler, 2012, p. 73)

La normalisation du recours à ces pratiques²⁷ participe à la reproduction de la norme de genre, constitue un « instrument par lequel le genre est reproduit. » Faillir aux normes (âgistes) de genre rend « inintelligible ». L'investigation des potentialités subversives d'un trouble dans l'âge arrimé à celui du genre paraît dès lors cruciale, pour entreprendre la « tâche normative » d'« étendre la légitimité à des corps considérés faux, irréels, inintelligibles » (Butler, 2006, p. 47).

Ces normes n'exercent pas la même pression sur toutes les femmes. Elles varient en fonction du positionnement social selon la classe, la « race », l'appartenance ethnoculturelle, l'orientation sexuelle, la « capacité » physique, etc. (Calasanti et Slevin, 2001), sans compter qu'elles peuvent aussi être ressenties différemment dans le temps par la même femme. Les discours contribuent à signifier et à justifier certaines actions sur ces corps, mais ne sont pas pour autant les seuls vecteurs de sens. Des expériences vécues, à l'intérieur et hors de ces discours, façonnent leur histoire. C'est dans cet entredeux que se déploie un autre espace de signification, propre à l'individu.

²⁷ C'est ce que démontre l'étude canadienne réalisée en 2005 par Laura Hurd Clarke (2011, p. 93-101), portant sur le recours des femmes de (50-70 ans) aux interventions chirurgicales et non chirurgicales (cures, chirurgie esthétique, hydrothérapie, laser, abrasion, injection de toxine botulique et d'acide hyaluronique). Aux yeux de l'auteure, le discours et la banalisation de tels traitements donnent à penser qu'ils se normalisent.

Le corps, vivant dans le mode du devenir et avec la possibilité constitutive de devenir toujours différent, est ce qui peut occuper la norme de mille façons différentes; il peut l'excéder, la retravailler et montrer que les réalités dans lesquelles nous pensions être confinés sont ouvertes à la transformation. [...] La question de la survie, savoir si la vie même sera possible, est ainsi souvent liée à la question du mode de corporalisation de la norme. (Butler, 2012, p. 246-247)

Je propose donc que la norme d'âge exerce une influence sur la performance du genre. Qu'est-ce qui « arrive à la théorie lorsqu'elle est confrontée à la question »... de l'âge? À la question posée par Butler, je répondrais que la notion de norme d'âge confirme que nous continuons toujours de « devenir » un genre et qu'il existe une performance de l'âge spécifiquement genrée. Par conséquent, considérant que « le genre est le mécanisme par lequel les notions de masculin et de féminin sont produites et naturalisées, mais [qu']il pourrait très bien être le dispositif par lequel ces termes sont déconstruits et dénaturalisés » (Butler, 2012, p. 59), je soutiens que la subversion peut impliquer de jouer avec les codes (genrés) de la norme d'âge. Je souligne toutefois que l'âge excède la performance. C'est une expérience vécue, une manière d'être et d'avoir un corps. La question du vieillissement fait donc rejaillir la matérialité du corps et le recentre au cœur du débat, creusant une brèche dans le paradigme constructiviste.

3.2. L'âge et la matérialité du corps

Dans la partie précédente, j'ai mis en lumière des notions illustrant l'intersection des catégories de genre et d'âge, que j'ai exemplifié par quelques études. J'ai suggéré que les normes de genre et d'âge fonctionnent ensemble. Par ailleurs, il importe de compléter ce tableau par un examen de quelques approches féministes s'attardant à conceptualiser le corps vieillissant. Les gérontologues féministes admettent la place centrale de la matérialité du corps dans le processus de vieillissement, tout en tenant compte de son caractère socialement construit. Je traiterai du dualisme courant dans le discours

scientifique sur les femmes vieillissantes, puis je proposerai des approches alternatives pour penser le rapport entre corps et sujet.

3.2.1. Dualisme et discours scientifique

Le mode de pensée dualiste, qui assigne les femmes à la corporéité, sert aussi à catégoriser les personnes en groupes d'âge : les jeunes et les vieux. Cette dichotomisation confine encore davantage les femmes à leur corps. Kathleen Woodward nous engage à penser l'âge au-delà de ces catégories binaires, « as if there were only two states of age », tout comme les études féministes tentent de dépasser les catégories binaires de sexe et de genre (1999, xvii). Cette division a cours dans le discours, mais influence aussi les façons de se regrouper en catégories d'âges, notamment au sein du mouvement féministe. Tania Navarro Swain a rédigé deux essais originaux sur le fait de vieillir en tant que féministe, dont je reprendrai ici plusieurs éléments. À ses yeux, cette division relève du biopouvoir (2009, p. 101) et participe à la naturalisation des corps : « On voit ici en action les catégories sociales qui créent les corps comme socles identitaires, articulés par le genre ET par l'âge, puisque les valeurs sont ici différentes lors de la constitution des corps-en-femme et des corps-en-homme » (2003 p. 4-5). La vieillesse et la jeunesse sont des catégories sociales qui « polarisent » et « hiérarchisent » pour mieux exclure, diviser et désolidariser. Elles marquent les corps, « cristallise[nt] sur les corps en transformation continue, des valeurs et des significations dont l'importance régit la place que chacune doit occuper dans les relations humaines » (Navarro Swain, 2003 p. 8).

Cette naturalisation est renforcée par la médicalisation du vieillissement des femmes, issue d'une conception de la ménopause en tant que maladie. Selon Anne Fausto-Sterling, les préjugés qui alimentent les pratiques médicales visant les femmes ménopausées émanent de la construction du corps féminin comme pathologique.

The premise that women are by nature abnormal and inherently disease dominates past research on menstruation and menopause. While appointing the male reproductive system as normal, this viewpoint calls abnormal any aspect of the female reproductive life cycle that deviates from the male's. At the same time such an analytical framework places the essence of a woman's existence in her reproductive system. (Fausto-Sterling, 1999, p. 176)

La chercheuse met en doute la prescription d'œstrogène, hormone par excellence de la féminité, dont l'insuffisance causerait les maux associés à la ménopause. Son efficacité ne fait pourtant pas l'unanimité. L'insistance mise sur cette hormone semble plutôt relever du préjugé insinuant que la ménopause signifie une perte de féminité. Des études montrent en outre que moins du tiers des femmes ménopausées ressentiraient les symptômes associés à la ménopause (chaleurs, transpiration, etc.), sans compter qu'ils seraient éprouvés par plus de dix pour cent des femmes *non* ménopausées (p. 173). L'auteure attire l'attention sur les nouveaux cadres d'analyses féministes qui récusent la médicalisation des changements corporels féminins : « [...] they understand that men and women have different reproductive cycles, *both* of which are normal. Not binary opposites, male and female physiologies have differences *and* similarities » (p. 177).

La compréhension de l'âge en termes binaires a cours au sein même de la gérontologie. Les gérontologues s'intéressent, depuis une trentaine d'années, aux liens entre le vieillissement et le consumérisme dans les sociétés occidentales. Mike Featherstone et Mike Hepworth (1988) réfléchissent au type de sujet produit par la culture de consommation, qui enjoint l'individu à ralentir le processus corporel du vieillissement. Son rapport au corps serait marqué par une tension dualiste entre le soi (intérieur) et le corps (extérieur). Le corps âgé ferait office de « masque²⁸ » qui cacherait un soi véritablement jeune. Dans un contexte postmoderne de fluidité des identités, le maintien d'une continuité identitaire tiendrait du défi pour les personnes (intérieurement jeunes), dont le corps (extérieurement vieux) démasquerait l'âge. Schwaiger critique le fait que ces approches s'appuient sur le dualisme corps-esprit, où le « corps-sujet » se diviserait progressivement au fur et à mesure des transformations corporelles (2006, p. 13-17).

²⁸ En référence à l'expression « mask of ageing ».

Molly Andrews (1999) abonde en ce sens et juge défavorablement l'emploi de la terminologie de l'« agelessness », évoquant un soi « sans âge ». Le vieillissement compris en ces termes ne constituerait rien de plus qu'une construction sociale à éliminer pour que cesse l'âgisme. L'idée d'un vieillissement réussi, le « successful aging », se compare à celle du « masque ». Cette approche normative exige de se conformer aux besoins de la société en demeurant actif (p. 305). Selon Andrews, l'usage de ces concepts reproduit davantage qu'il ne déconstruit l'âgisme : « Why is it that so often attempts to speak about ageing in a positive light result in a denial of ageing? While difference is celebrated in axes such as race, gender, religion and nationality, the same is not true for age » (p. 309).

L'objection aux idéaux corporels de beauté féminine est parfois traduite par l'image de « vieillir naturellement ». Pourtant, nous avons vu que le corps est toujours déjà dans une culture, dans un système de représentation. Il n'y a pas de « corps naturel », hors de la culture. Les soins du corps, l'habillement et l'usage de maquillage sont source de plaisir pour beaucoup de femmes tout au long de leur vie (Furman, 1997; Hurd Clarke, 2011; Holland, 2004). Pourquoi les refuser avec l'âge? demande Twigg, pour qui il n'y a pas plus de « corps naturel » que de manière « naturelle » de vieillir, ce qui rend forcément paradoxale l'idée de résistance (2004, p. 63).

À ce titre, Furman (1997) remarque une dichotomie fréquente dans les témoignages qu'elle a recueillis, entre l'idée qu'ont les femmes de se sentir jeune et celle d'avoir une apparence plus âgée. Nous avons vu que cela s'apparentait à l'idée d'un soi « sans âge ». Furman se demande s'il s'agit là d'une forme de déni ou bien de résistance. Elle soulève l'hypothèse que le besoin de continuité peut impliquer une identification avec un soi plus jeune (p. 105). Leur peur de « se laisser aller » pourrait donc signifier l'affirmation d'un lien entre, d'une part, leur expérience présente et leur comportement et image passés, et d'autre part, leur appartenance à une communauté sociale qui se perpétue (p. 110).

3.2.2. Approches de la « subjectivité incarnée »

Plusieurs chercheuses en gérontologie féministe traduisent l'expérience corporelle et subjective du vieillissement féminin en matière de « subjectivité incarnée ». Elles tendent à en illustrer la spécificité au moyen des notions d'image corporelle et d'incarnation, et à concevoir les corps autant en termes matériels et corporels que discursifs et représentatifs. Je signalerai ici quelques formulations que je juge intéressantes.

Selon Cheryl Laz (2003), l'âge se performe au sein d'interactions concrètes, de biographies individuelles et d'expériences à la fois matérielles et « représentationnelles ». L'âge et l'incarnation s'accomplissent mutuellement (p. 518). Les corps nous forment, sans pour autant déterminer qui nous sommes, ce que nous faisons, ou comment nous « agissons conformément à notre âge ».

La féministe Susan Wendell critique la tendance de certaines féministes à évoquer un corps libre de toute contrainte. L'expérience de ses propres limitations corporelles, qui ne sont pas le fait de discours culturels, lui fait penser le contraire : « A body experienced has both limitation and weight » (1996, p. 324). Elle soulève l'importance de tenir compte des expériences de personnes vivant avec un handicap ou une souffrance chronique, qui emploient des stratégies de désincarnation leur permettant de libérer leur conscience en « transcendant » leur corps, tout en se défendant de valoriser un quelconque dualisme ou de dévaloriser le corps (Wendell, 1996, p. 232).

Ses propos rejoignent ceux de Kathleen Woodward (2006). L'âge, comme le genre, peut se performer de manière consciente et volontaire. Cependant, la performativité du genre se distingue de celle de l'âge. Au-delà des normes sociales et culturelles d'âge, l'inéluctable matérialité du corps vieillissant en limite la performativité au point où c'est le corps *qui nous* performe, « reducing the latitude promised in part by the very concept of performance » (Woodward, 2006, p. 180).

Les transformations corporelles s'inscrivent dans l'histoire du corps, qui peut faire l'objet de réécritures. Barbara Macdonald (2001) compare son expérience des changements corporels liés au vieillissement à celle vécue négativement à l'adolescence :

I never knew in all the years of living in my woman's body that other women had found any pleasure in that early body experience [...]. But now, after a lifetime of living, my body has taken over again. I have this second chance to feel my body living out its own plan, to watch it daily change in the direction of its destiny. (Macdonald, 2001, p. 20)

Ce passage illustre l'idée d'un corps *qui nous* performe. Il rend compte d'un rapport au corps vieillissant sexuellement différencié, interprété à la lumière de l'expérience corporelle passée, réinterprétée avec l'âge. Il pave la voie d'un vieillir féministe, Macdonald se réappropriant son corps de manière à réinterpréter ses expériences corporelles passées vécues difficilement.

Avant de développer plus avant l'idée d'un « vieillir féministe », je tiens à exposer comment Liz Schwaiger (2006) illustre la relation non dualiste entre corps et subjectivité, spécifique au vieillissement. Elle s'appuie à la fois sur des approches constructivistes, qui mettent l'accent sur le soi extérieur; et psychanalytiques, attentives au soi intérieur. Son approfondissement de deux concepts, l'ambiguïté et la performance de l'âge, guide ma compréhension d'une notion de subjectivité incarnée qui prend en considération les catégories d'âge et de genre. De son point de vue, le « corps-sujet » devient *ambigu* en vieillissant, dès le milieu de la vie (entre 30 et 60 ans).

La conception du corps-sujet vieillissant est en effet associée, comme l'est le « féminin », à l'ambiguïté et au manque :

This ambiguity has presented a problem for dualistic age theories, in that it has been difficult to theorize the ageing body productively since the binary language used to theorize it already devalues old age both male and female based on cultural gender norms. (Schwaiger, 2006, p. 11)

D'après Schwaiger, la construction genrée du corps vieillissant est influencée par la signification culturelle du corps féminin, qui trouble la norme corporelle de continuité,

d'harmonie et de cohérence (p. 25). À ce titre, la notion de grotesque illustre comment l'ambiguïté caractérisant le corps vieillissant creuse l'écart à la norme. Mary Russo identifie deux types de grotesque. Le premier, le corps grotesque « carnavalesque » décrit par Mikhaïl Bakhtine (1972), s'oppose au corps « classique » :

The images of the grotesque body are precisely those which are abjected from the bodily canons of classical aesthetics. The classical body is transcendent, monumental, closed, static, self-contained, symmetrical and sleek; it is identified with the "high" or official culture of the Renaissance, and later, with rationalism, individualism, and normalizing aspirations of the bourgeoisie. The grotesque body is open, protruding, irregular, secreting, multiple, and changing; it is identified with non-official "low" culture, or the carnivalesque, and with social transformation. (Russo, 1995, p. 8)

Bakhtine illustre le corps grotesque par la figure de la « vieille femme enceinte », qui connote la peur et le dégoût de la grossesse et du vieillissement. Il néglige cependant la dimension genrée de cet imaginaire. Alors que le grotesque carnavalesque relève du social, le second type de grotesque est d'ordre psychique. Le corps, qui sert de support à l'état intérieur²⁹, inspire une « inquiétante étrangeté ». Retenons que, dans son expression sociale comme psychique, le grotesque excède une certaine norme et comporte un « risque » substantiel (p. 10).

Patricia Mellencamp (1992) remarque que notre culture associe le corps classique à la jeunesse et le corps grotesque à la vieillesse (p. 279). La jeunesse est représentée comme une perte plutôt qu'une simple phase, et ce, particulièrement pour les femmes : « One can imagine an acceleration of this with age, portrayed as a series of losses rather than achievements, gains, or successes for women » (p. 281). Ce qu'il « manque » à ces corps, c'est la « monumentalité » des corps classiques, jeunes. Suivant Schwaiger, ce manque les rend ambigus, difficiles à « lire » et à « classer ». Pour être considérée comme normale, la personne doit, en vieillissant, performer son identité de sorte qu'on puisse l'étiqueter comme étant « âgée ». Pour obéir à la norme, sa « performance corporelle » – à travers

²⁹ Par exemple, l'explication de l'hystérie féminine nécessitait des corps en contorsion, à l'image de la détresse psychologique.

son comportement, son apparence, son habillement, etc. – ne doit pas laisser place à l’ambiguïté (p. 25).

Comme nous en avons discuté plus tôt, la notion de performativité du genre de Butler peut fournir un modèle de subversion de la norme d’âge. L’ambiguïté comporte, d’après Schwaiger, un caractère potentiellement subversif pouvant rompre la catégorie normative de l’âge (p. 26). Elle contraste avec la notion de contrôle. Comme en ont fait état les travaux de Mary Douglas sur la souillure (2001) et de Julia Kristeva sur l’abject (1983), le contrôle corporel de soi et la perméabilité des limites du corps ont servi à définir le statut social dans les cultures occidentales. La définition du contrôle à partir de critères basés sur l’expérience corporelle des hommes (jeunes) a contribué à marginaliser les femmes dans l’histoire, de même que les personnes âgées, femmes comme hommes (Harper, 1997).

Schwaiger suggère de valoriser l’ambiguïté et la fluidité des frontières corporelles plutôt que la stabilité et la fixité, et de développer des théories sur l’âge mettant l’accent sur la différence plutôt que sur le manque (égalité). Elle propose de remettre en question la normativité du vieillissement genré en développant des généalogies critiques.

For if we can theorize the ambiguity of body performance in maturity productively – as different from the stability and unity of the classically masculine subjectivity, rather than as falling short of it – it might then become possible to avoid the cultural loading of the binary positioning of “age” with “decline”, and perhaps begin to develop more ethical understandings of gendered ageing and mature subjectivity in western cultures. (p. 36)

En bref, les approches féministes mettant de l’avant une « subjectivité incarnée » du sujet vieillissant proposent des modèles alternatifs aux perspectives dualistes, qui réifient les femmes et les personnes vieillissantes.

3.3. « Vieillir féministe »

La gérontologie féministe attire l'attention sur les rapports de pouvoir fondés sur l'articulation des normes de genre et d'âge. Cette approche s'intéresse aussi à conceptualiser le rapport entre corps et sujet. Schwaiger (2006), par exemple, valorise une conception ambiguë de ce rapport, qui subvertit le genre et l'âge par leur performance imparfaite. En continuité avec cette élaboration conceptuelle, la présente section vise à dresser des figures qui subvertissent les normes genrées d'âge, en examinant la manière dont certaines féministes formulent la notion de résistance à ces discours.

Susan Sontag explique que le vieillissement prématuré des femmes s'apparente à une « possession » de leur imagination par une société qui restreint leur droit à s'inventer elles-mêmes (1972, p. 32). Cette « crise de l'imagination » (p. 33) instille la crainte d'abandonner son titre de « fille » à celui de « vieille ». Sontag oppose à ces termes patriarcaux celui de « femmes », libres de s'inventer et de désobéir aux conventions :

Instead of being girls, girls as long as possible, who then age humiliatingly into middle-aged women and then obscenely into old women, they can become women much earlier – and remain active adults, enjoying the long, erotic career of which women are capable, far longer (p. 38).

La « fille », dans les mots de Tania Navarro Swain (2009), c'est *la femme*, en tant que représentation, qui n'a pas d'âge, tant qu'elle remplit le rôle de reproduction et de don de soi assigné par la biologie. L'âge scinde pourtant les femmes en deux catégories. Celle des jeunes femmes, « faites pour la consommation et la procréation » et assimilables à cette image de *la femme*; et celles qui en sont expulsées par leur âge, « les autres, les vieilles, les fanées, celles qui n'ont plus de valeur ni marchande ni reproductrice » (p. 97). D'après Navarro Swain, cette division se rapporte au dispositif de la sexualité, qui rejette les femmes « en tant que “femme”, être dépendant du regard et du désir d'autrui », au moment de la ménopause. Le dispositif de la sexualité est achevé par le « dispositif

amoureux », basé sur un discours intimant les femmes à « dispenser de l'amour », du *care*, conformément au modèle hétéronormatif.

Alors que la représentation de la « vraie femme » exerce son empire sur toutes les femmes, indistinctement de leur âge, Navarro Swain s'interroge sur son emprise sur celles qui en déconstruisent l'image : « Si l'âge est une affaire culturelle, qu'est-ce qu'une vieille féministe ? » (2009, p. 102). Dans *La pensée straight*, Monique Wittig (2013) formule que la lesbienne n'est pas une femme, car elle décline le contrat hétérosexuel la définissant en tant que femme. Navarro Swain s'en inspire pour proposer qu'une féministe ne soit jamais une « vieille femme », dans la mesure où elle récusé la catégorie même de « vraie femme », basée sur la biologie et la jeunesse.

Car être féministe c'est vouloir changer le monde, en commençant par soi-même, en refusant la soumission aux règles en vigueur qui modèlent les « vraies femmes ». Les féministes dérangent l'ordre établi, elles prennent la parole, elles n'acceptent pas un rôle déterminé par le biologique dans un social envahi par des pouvoirs multiples. Elles bouleversent l'ordre du discours, que ce soit dans le domaine du partage politique des sexes, de l'âge, de la sexualité. Non, une féministe n'est pas une « vraie femme », et le mot « soumission » n'existe pas dans son dictionnaire. Jamais, donc, elle ne sera une vieille. Peu importe l'âge. (p. 102-103)

Navarro Swain ne rejoint pas ici les rangs des gérontologues qui stipulent un sujet « sans âge » dans un corps vieillissant. Elle met plutôt de l'avant un discours critique, fondateur du sujet du féminisme, toujours en devenir. Une « esthétique de l'existence », qui touche :

[...] d'un côté, le domaine de la créativité, de la production d'un savoir-vivre, de la réécriture des modèles ou, mieux encore, de leur destruction. De l'autre, c'est vivre sans chaînes, sans l'obligation d'être autre que soi-même. Une esthétique de l'existence c'est la fin de la dictature de l'identité : je me construis au fil de l'expérience, au fil des jours, qui me plissent peut-être le visage au coin des yeux aux commissures des lèvres, mais qui ne rogne pas ma vie, la réalité dans laquelle j'existe et ne m'emprisonnent pas dans un corps défini et modelé en tant que « vraie femme » avant même ma naissance. Que âge a-t-elle ? Quelle importance ! (p. 103-104)

Son rapport à la différence est formulé à la manière du sujet nomade de Rosi Braidotti. Elle démentit la représentation normative de *la femme* et refuse d'être définie en tant

qu'autre d'une paire binaire. Elle explore plutôt la multiplicité qui la compose elle-même. « Je suis, au contraire, l'autre de moi-même. Mon image sur le miroir est celle d'une étrangère, renouvelée à chaque jour, ici un pli, là une ride, une expression dans les yeux, cette tristesse qui s'accumule par l'expérience, et plus de neige dans les cheveux » (Navarro Swain, 2003, p. 2). Son âge fait partie de ce qui la définit, dans son corps comme dans son esprit.

Lorsqu'on parle de « politique de localisation », ce n'est pas seulement par rapport à une place sociale stratégique donnée, mais également à une place chronologique, historique, mon histoire, dont il ne me reste que le présent. Ce présent est le référent de moi et lui-même, c'est un lieu de passage. (p. 8)

Son propos renvoie à la manière dont Butler inscrit les corps dans une temporalité, non seulement dans un « espace » : « [...] vieillissant, changeant de forme, modifiant leur signification en fonction de leurs interactions et de la toile des relations visuelles, discursives et tactiles qui font partie de leur historicité, du présent, du passé et du futur qui leur sont constitutifs » (Butler, 2012, p. 246). En se nommant, Navarro Swain invente son propre vieillissement : « [...] ainsi je pourrais émerger là où je ne suis pas attendue, en éternelle subversion, car je ne veux qu'une chose : faire exploser les constellations de sens qui emprisonnent et construisent les corps en rangs, en étages, en tracés pré-définis. Vieille, moi? je rigole » (Navarro Swain, p. 2003, p. 8). Navarro Swain expose, à mon sens, la manière dont les théories féministes poststructuralistes évoquées nourrissent la réflexion sur la résistance à l'âgisme genré. Son raisonnement illustre l'intrication des normes de genre et d'âge, mais sans compter qu'il fait état de stratégies d'opposition ancrées dans leur imbrication. Ainsi affirme-t-elle que c'est en déconstruisant la catégorie de « vraie femme » que l'on peut renverser celle de « vieille femme ». Ensuite, elle lie l'attitude critique de résistance à un mode d'existence en devenir, proche de l'identité nomade de Rosi Braidotti, où il s'agit bien de « s'inventer » soi-même.

Kathleen Woodward (2006) s'interroge sur le sens d'un « vieillir féministe³⁰ » par rapport au corps. Elle se penche sur les performances de trois artistes, Louise Bourgeois, Rachel Rosenthal et Nettie Harris, pour qui les termes vieillissement, femmes et sexualité ne sont pas contradictoires. L'expression d'un corps sexué en continuité identitaire avec le corps « par défaut » (Gullette, 2004), celui que nous avons tout au long de notre vie, « anticorps » aux représentations asexuées de femmes au cinéma. Leurs performances, « inimitables », évitent les clichés. Woodward rappelle que le vieillissement est un enjeu féministe à aborder en puisant dans diverses sources :

[...] conceptual, imaginative, creative, aesthetic, comic—from the examples of Bourgeois, Rosenthal, and Harris, who pointedly perform aging differently, stretching our ideas of what compelling shapes a feminist politics of the aging body may take. And they are unforgettable. (p. 181)

Dans la lignée de ses travaux portant sur la notion de grotesque, Mary Russo (1999) s'intéresse au risque associé au concept d'« anachronisme ». L'anachronisme renvoie à une mauvaise interprétation des normes temporelles et constitue un « risque » pouvant se transformer en scandale. Ainsi, en contrevenant aux normes genrées d'âge, les femmes s'exposent en vieillissant au « scandale de l'anachronisme » :

Given the common placement of women's lives within the symbolic confines of birth, reproduction, and death, the risk of anachronism is scandal. Not acting one's age, for instance, is not only inappropriate but dangerous, exposing the female subject, especially, to ridicule, contempt, pity, and scorn—the scandal of anachronism. (Russo, 1999, p. 21)

Le risque de l'anachronisme est à la fois « nécessaire et inévitable », dans la mesure où il représente la « condition de possibilité » de se soustraire à la norme d'âge. Dès lors, « ne pas agir de son âge » tient lieu de risque souhaitable, de « signe de vie » (p. 27).

Pour résumer, j'ai suggéré dans cette section des figures du « vieillir féministe » telles que conçues par diverses auteures. Elles invitent à rompre avec la représentation de « la fille » ou « la femme » qui, par définition, se ternit avec l'âge, au profit d'une définition de soi

³⁰ Traduction libre de « feminist ageing ».

qui échappe aux catégories normatives. Suivant cette élaboration, « vieillir féministe » signifie vieillir *avec* son corps, en resignifiant les normes genrées d'âge, par la performance et par le risque.

3.4. Conclusion

La première section de ce chapitre comportait des outils conceptuels permettant de saisir l'intersection des catégories de genre et d'âge, tout en contextualisant la dynamique des rapports sociaux dans laquelle s'ancrent les représentations des femmes vieillissantes. J'y ai spécifié des concepts qui témoignent de cet entrecroisement, tels que le « double standard » du vieillissement (Sontag, 1972), l'« âgisme genré » et les normes d'âge (Arber et Ginn, 1995). J'ai aussi évoqué des études qui précisent l'effet insidieux des représentations âgistes et sexistes sur l'image corporelle des femmes vieillissantes. C'est dans cet ordre d'idées que j'ai proposé d'examiner le rôle des normes d'âge dans le système normatif régulant le genre. La seconde section portait sur le rapport entre corps, genre et vieillissement. En écho au chapitre précédent, j'ai critiqué les discours empruntant une conception binaire du sujet, réifiant les femmes et les personnes vieillissantes. J'ai ensuite attiré l'attention sur des approches de la « subjectivité incarnée », qui construisent un pont entre les conceptualisations matérielles et discursives du corps, en mettant l'accent sur les notions de performance et d'ambiguïté. La troisième section visait à retracer des pistes de résistance aux discours âgistes genrés. Leur détournement au profit d'un « vieillir féministe » s'accomplit par l'appropriation de son corps, la mise en récit de soi, le droit à l'imagination, l'expression de la créativité et la prise de risque. Les concepts auxquels je me suis attardée dans ce chapitre, en résonnance avec le précédent, s'avèrent utiles pour réfléchir sur les représentations « atypiques » de femmes d'âge mûr au cinéma. Avant de les étudier, je spécifierai dans le chapitre suivant la méthodologie que j'ai employée pour interpréter et pour sélectionner les films de mon corpus.

CHAPITRE IV

ASPECTS MÉTHODOLOGIQUES

« [S]tereotype exists where the body is absent³¹ ».
– Barbara Kruger (1994)

Après avoir exploré les liens théoriques entre les approches féministes du corps et la gérontologie féministe, je cherche à présent à rendre compte du rapport entre les normes de genre et d'âge au cinéma, et plus précisément, à travers des représentations de figures de femmes vieillissantes qui échappent aux stéréotypes habituels. Je décrirai d'abord la démarche employée pour analyser les films. Je rendrai ensuite compte de la méthode utilisée pour procéder à la sélection du corpus, avant de le présenter sommairement.

4.1. Une lecture féministe des représentations cinématographiques

Depuis ses débuts, la sociologie du cinéma s'interroge sur la nature du film. Est-il réel ou imaginaire? Le sociologue et historien Pierre Kracauer défend, dans *The Nature of Film* (1960), que le film reflète la société et peut être considéré « comme un documentaire expressif du monde social qu'il s'agit d'interpréter » (Ethis, 2009, p. 57). Depuis ses premiers travaux sur la question, qui datent des années 1950, Edgar Morin conçoit plutôt le film comme au confluent du réel et de l'imaginaire, où la subjectivité des spectateurs et spectatrices est interpellée. Pierre Sorlin cherche quant à analyser le film autrement qu'en tant que « tout-réel » ou que « tout-imaginaire ». Dans *Sociologie du cinéma* (1977), il explique que le cinéma montre d'abord et avant tout une manière de voir, c'est-à-dire ce

³¹ Cité dans Gullette (2004).

que la société conçoit comme « représentable » à un moment donné. « Le cinéma est à la fois répertoire et production d'images. Il montre non pas "le réel" mais les fragments du réel que le public accepte et reconnaît. En un autre sens, il contribue à élargir le domaine du visible, à imposer des images nouvelles » (Sorlin, 1977, p. 69³²).

Ce point de vue peut être adopté pour penser le genre au cinéma et relever les représentations qui déploient « le domaine du visible ». C'est avec la volonté d'identifier « des images nouvelles » que je propose d'étudier des figures de femmes vieillissantes qui se distinguent des stéréotypes habituels. À ce titre, les « approches genrées du cinéma » (Burch et Sellier, 2009) sont utiles pour formuler une critique féministe des représentations filmiques. Elles s'inscrivent dans un contexte caractérisé par une culture visuelle qui, comme l'indique Amelia Jones (2003, p. 1), constitue l'une des manières dont le genre s'inscrit dans la culture occidentale et en informe l'expérience subjective. De manière générale, ces approches regroupent des textes issus des études culturelles, des études féministes, des études filmiques et de la sociologie du cinéma.

Les premières critiques féministes de cinéma cherchent à lever le voile sur les représentations « fausses » et oppressives des femmes au cinéma. Elles s'attardent ainsi à dénoncer les stéréotypes et l'absence de représentativité dont font preuve ces films. Or, elles se préoccupent moins de la manière dont le sens est produit et tendent à brouiller la distinction entre les domaines de l'expérience vécue et celle de la représentation. Durant les années 1970, les féministes ont modifié leur angle d'approche pour se pencher sur la manière dont le cinéma structure nos identités genrées : « [...] away from a focus on *misrepresentation* via "oppressive images", and onwards a consideration of *how* cinema structures meaning and pleasure in such a way as to reinforce, or help to construct, our gendered identities » (Thornham, p. 95). Il s'agissait alors, d'après E. Ann Kaplan (1983, p. 15), de passer d'une conceptualisation sociologique à une conceptualisation sémiologique du film, cette dernière s'intéressant à comment le film communique et produit du sens, de manière similaire à la signification véhiculée dans le texte écrit.

³² Cité dans Ethis (2009).

C'est sans contredit l'article « Visual Pleasure and Narrative Cinema » (1975) de Laura Mulvey qui a eu le plus de résonnance au sein des études filmiques féministes. L'auteure s'intéresse à la notion genrée du regard au cinéma, plus spécifiquement à la relation entre l'image des femmes et la masculinisation de la position de spectateur. En utilisant la théorie psychanalytique, elle démontre la manière dont le discours patriarcal façonne la forme cinématographique typique et impose la masculinité en tant que « point de vue ». Mulvey distingue trois types de regards masculins contribuant à objectiver le corps des actrices : celui de la caméra, celui des spectateurs et celui des personnages entre eux. Par le privilège du regard, les hommes sont caractérisés comme actifs, alors que les femmes, images et objets du regard, paraissent passives.

Dans cette lignée théorique, la sémioticienne Teresa de Lauretis examine la manière dont les représentations cinématographiques produisent et reproduisent le genre. En s'inspirant des travaux de Foucault sur la sexualité, elle explique le fonctionnement du cinéma en tant que « technologie de genre » :

A starting point may be to think of gender along the lines of Michel Foucault's theory of sexuality as a "technology of sex" and to propose that gender, too, both as representation and as self-representation, is the product of various social technologies, such as cinema, and of institutionalized discourses, epistemologies and critical practices, as well as practices of daily life. (de Lauretis, 1987, p. 2)

Autrement dit, le genre peut être pensé à partir du cinéma en considérant celui-ci comme une technologie qui le produit et le reproduit. Important canalisateur des représentations et des discours sociaux contemporains, le cinéma participe aussi à leur remise en question. Une nouvelle subjectivité féministe peut être stimulée par la production d'œuvres déconstruisant les représentations stéréotypées du genre. Suivant Rosi Braidotti, qui dénonce les « images sans imagination » (2011, p. 204) présentées dans la culture visuelle, ce mémoire cherche au contraire à trouver des images « images *avec* de l'imagination », l'imagination se trouvant au fondement de notre geste méthodologique.

4.2. Une démarche exploratoire

Les études filmiques féministes tiennent lieu d'arrière-plan méthodologique à mon étude, sans pour autant me servir de grille d'analyse. J'emprunte certains concepts issus de cette tradition (la notion heuristique de regard, par exemple), tout en renonçant au cadre psychanalytique souvent déployé, ainsi qu'à l'étude des publics. Je propose une lecture féministe de films que je considère comme étant critiques, voire subversifs, en étudiant la représentation de figures de femmes vieillissantes qui échappent à la réification habituelle. Je tiens à insister sur le caractère exploratoire de mon entreprise, visant à relever des figures critiques à explorer plus avant dans le cadre d'une autre recherche – portant sur l'autoreprésentation du vieillir féminin dans les arts visuels.

Pour interpréter les films, je porte attention aux éléments narratifs relatifs au cadre conceptuel élaboré dans les autres chapitres. Autrement dit, je m'intéresse à ce qui, dans le récit, a pour objet le genre et l'âge des personnages. Je prends en considération les éléments qui ont trait à l'intériorisation et la subversion des normes de genre et d'âge, à l'expression d'une subjectivité incarnée et au « double standard » du vieillissement. Pour ce faire, je décris des éléments qui concernent le récit, tels que l'intrigue et l'interaction entre les personnages, spécifiquement quant à la relation au genre et à l'âge de la figure principale. Je mentionne aussi certains procédés filmiques qui ont trait au style, au montage, aux angles de prise de vue et au type de narration.

Je me pose les questions suivantes : Que signifie vieillir aux yeux du personnage? En quoi l'âge affecte-t-il son identité genrée? Comment le récit déconstruit-il les stéréotypes sexistes et âgistes? Quels procédés subvertissent le discours sur le genre et l'âge?

La démarche du cinéaste peut figurer en introduction à titre indicatif³³. Pourtant, mon étude ne vise pas à déceler l'unique sens qui résiderait dans un film. Je me réfère parfois à des articles qui ont influencé ma lecture des films, sans pour autant élaborer une

³³ Sauf dans le cas d'un film où la réalisatrice compose son autoportrait.

synthèse des débats engendrés par les films. J'adopte une conception des spectateurs et spectatrices en tant qu'« interprètes » (Berger, 1977³⁴), qui se distingue d'une approche « conventionnelle », où le sens serait contenu dans une œuvre, en fonction de l'intention de l'artiste. J'interprète plutôt le sens du récit et des images « dans un processus d'échange » avec le récit filmique, qui tient à ma propre subjectivité, en tant que féministe, sensible aux discours âgistes et à leur remise en question.

4.3. Méthode et critères de sélection des films

Avant de composer mon corpus, j'ai réalisé une revue de littérature sur des études portant sur des personnages de femmes vieillissantes au cinéma³⁵. Les articles consultés tirent des conclusions semblables. Ces figures sont généralement dépeintes comme repoussantes, peu susceptibles de mener une vie affective ou sexuelle, antipathiques et inintelligentes (Bazzini *et al.*, 1997; Markson et Taylor, 2000; Lauzen et Dozier, 2005). Les études soulignent la reproduction de stéréotypes sexistes et âgistes au cinéma et le maintien du système de deux poids, deux mesures quant à la représentation des femmes vieillissantes.

Dans ce contexte, je juge pertinent de sélectionner des films proposant des représentations atypiques de femmes vieillissantes. Par « représentations atypiques », j'entends dans un premier temps des représentations qui se distinguent des clichés, des lieux communs et des stéréotypes *au cinéma*. Les figures peuvent donc représenter des personnes « ordinaires ». C'est leur mise en récit *au cinéma* qui est hors norme. Dans un deuxième temps, par « atypiques », je fais référence au caractère singulier, nuancé et parfois ambigu et contradictoire des personnages. Bref, je m'intéresse à des figures qui

³⁴ Cité dans Jones (2003), p. 3.

³⁵ J'ai abordé précédemment la question dans le chapitre 1. Je me suis référée à la fois à des études portant sur des personnages féminins dits d'âge mûr (35 à 45 ans et plus, selon les études) ou plus âgés (60 ans et plus).

ne sont ni statiques ni unidimensionnelles. Cela dit, le fait d'identifier des personnages ou des récits « atypiques » ne signifie pas par ailleurs qu'ils soient exemplaires ou qu'ils échappent complètement à l'idéologie dominante. Mon objectif n'est pas de prescrire une représentation idéale, mais de mettre en évidence le caractère critique de représentations qui se distinguent de stéréotypes réducteurs et qui ne réifient pas les femmes en fonction de leur genre et de leur âge.

J'ai choisi les films en fonction du personnage à étudier et de la pertinence du récit au regard de mon étude. J'ai limité ma recherche à des longs-métrages occidentaux des quatre dernières décennies afin de puiser dans un répertoire contemporain. Quatre critères ont guidé mon choix : l'âge de la protagoniste³⁶, le rôle tenu, la thématique de l'âge et le dépassement du stéréotype. Premièrement, j'ai sélectionné des films mettant en vedette une femme âgée de 45 à 64 ans³⁷. D'après mes lectures, cette période correspond à un changement de statut social qui tend à épargner les hommes de la même cohorte³⁸. Deuxièmement, j'ai tenu à ce que le personnage féminin joue un rôle central et que le récit s'articule autour de son expérience. Troisièmement, j'ai opté pour des films où la thématique de l'âge est abordée, sans forcément en être le sujet. Quatrièmement, j'ai voulu que la figure « atypique » se distancie des stéréotypes âgistes et sexistes prédominant, afin d'explorer son caractère potentiellement subversif.

Pour la sélection du corpus, j'ai effectué des recherches en français et en anglais sur divers moteurs de recherche et bases de données. J'ai cherché à partir de mots-clés et de

³⁶ Ou de l'actrice, si celui-ci n'est pas mentionné.

³⁷ L'âge mûr est évalué à 45-64 ans, soit à peu près l'âge qu'ont aujourd'hui les membres de la génération des baby-boomers.

³⁸ J'évite aussi, de cette manière, de me disperser en étudiant des récits portant sur la perte d'autonomie ou la maladie, qui prédominent parmi les films dont les personnages centraux sont plus âgés. Voir à ce sujet les travaux de Sally Chivers, dont *The Silvering Screen* (2012).

synopsis de films sur divers sites d'intérêt³⁹. J'ai consulté la filmographie d'actrices dont l'âge correspond aux critères de sélection et la filmographie de femmes cinéastes⁴⁰. Enfin, j'ai lu les synopsis de films décrits dans des articles portant sur des études semblables à la mienne. Cette recherche m'a surtout permis de constater la rareté des films dans lesquels des femmes d'âge mûr tiennent la vedette. J'ai dénombré une cinquantaine de films pouvant constituer mon corpus. J'ai visionné une quinzaine d'entre eux, en sélectionnant ceux qui semblent les plus proches des critères énoncés⁴¹ et qui n'ont pas fait l'objet de trop nombreux travaux ces dernières années⁴². Ma collecte n'est donc pas exhaustive. Cela dit, les cinq films que j'ai retenus m'apparaissent présenter les scénarios les plus riches au regard de ma question de recherche. Ils touchent autant la féministe que la cinéphile que je suis.

La méthode et les critères de sélection que j'ai employés comportent des limites. La volonté d'étudier des images « avec de l'imagination », couplée à l'impopularité de personnages principaux de femmes de plus de cinquante ans, a restreint la quantité de films se prêtant à mon étude. Compte tenu du résultat de mes recherches, j'ai dû abandonner mon intention de départ de privilégier le cinéma des femmes. Sur les cinq films de mon corpus, un seul est réalisé par une femme. Les œuvres choisies ne sont pas à l'image d'un genre cinématographique, d'une époque ou d'un lieu en particulier. Ce

³⁹ J'ai utilisé les mots clés suivants sur le moteur de recherche Google : femme et quinquagénaire ou cinquantaine ou âgée ou sexagénaire et cinéma ou film; wom*n et middle age* ou old* et movie ou film ou cinema ; feminist film middle age*. Je n'ai pas utilisé les expressions « mûr » et « mature » qui renvoyaient à des sites pornographiques ou de rencontre. J'ai consulté les synopsis figurant dans la catégorie « Feminist films » sur l'encyclopédie en ligne Wikipédia et parmi trois listes sur la base de données IMDB : la filmographie de 50 actrices les plus populaires nées entre 1953 et 1963, « Feminist Movies or movies and documentaries that relate to gender issues », « Older Woman/younger man ».

⁴⁰ Répertoire des sites de l'Association des Réalisateurs et Réalisatrices du Québec, de Vidéo Femmes et du festival *Films de femmes* (de 1987 à 2013).

⁴¹ Je n'ai pas retenu les films non occidentaux, réalisés il y a plus de quarante ans, dont l'intrigue se déroule à une autre époque, où l'âge de la protagoniste ne correspond pas à l'âge mûr, où son rôle est trop secondaire, où la thématique de l'âge est absente, dont les représentations sont trop unilatérales ou stéréotypées.

⁴² Je pense aux films *Les sœurs sauteuses* (2002) et *Quelque chose d'inattendu* (2003), auxquels des articles se sont attardés et ont révélé des conclusions somme toute assez conservatrices (Tally, 2006; Weitz, 2010).

sont tous, à divers degrés, des films réputés « d'auteur », peu représentatifs de la diversité sociale, la plupart des figures étudiées étant des femmes blanches, bourgeoises et hétérosexuelles. Bien que les œuvres soient intéressantes du point de vue féministe, elles n'échappent pas toujours au discours patriarcal et à l'âgisme, des contradictions que je tâcherai de relever.

4.4. Présentation du corpus

C'est par l'étude de cinq films que je tenterai de faire apparaître l'intersection des normes d'âge et de genre, en prenant pour exemple différentes figures : une comédienne de théâtre, une intellectuelle en « crise existentielle », une femme de chambre en couple avec un travailleur immigré plus jeune, une vacancière du « tourisme sexuel » et une cinéaste qui réalise son autoportrait. Ma sélection comporte quatre longs-métrages de fiction et un récit autobiographique de type documentaire. Les films ont été réalisés entre 1974 et 2011 par des cinéastes de pays occidentaux, dont deux Américains, un Allemand, un Français et une Québécoise. Les voici, d'après leur ordre d'apparition dans le texte :

Opening Night. Réalisé par John Cassavetes. Avec Gena Rowlands, Manny Victor, Sarah Goode et John Cassavetes. États-Unis, 1977.

Une autre femme (Another Woman). Réalisé par Woody Allen. Avec Gena Rowlands, Ian Holm et Mia Farrow. États-Unis, 1988.

Tous les autres s'appellent Ali (Angst essen Seele auf). Réalisé par Rainer Werner Fassbinder. Avec Brigitte Mira et El Hedi ben Salem. Allemagne de l'Est, 1974.

Vers le Sud. Réalisé par Laurent Cantet. Avec Charlotte Rampling, Karen Young, Louise Portal et Ménothy César. France, Canada, 2005.

Trente tableaux. Réalisé par Paule Baillargeon. Canada, 2011.

CHAPITRE V

CINQ FIGURES ATYPIQUES DE FEMMES D'ÂGE MÛR

Le présent chapitre examine un à un les films composant le corpus. Chaque section correspond à un film, dont je propose une lecture comportant la mise en contexte, la description du récit et l'analyse de thèmes particuliers, au moyen de concepts abordés dans (et débordant) le cadre théorique. La synthèse transversale des éléments développés ici sera l'objet du chapitre suivant.

5.1. Opening Night. La performance subversive de Myrtle Gordon

« There is a contradiction in the experience of a woman who is also an artist. She feels herself to be "subject" in a world which treats her as "object". [...] She asks: "Who am I? Am I active or passive? How does the vulnerable center inside me affect my perception of reality? [...] Where is the mirror in the world to reveal who I am? ».
– Judy Chicago et Miriam Schapiro (2003)

Myrtle Gordon (Gena Rowlands), une comédienne approchant la cinquantaine, doit jouer au théâtre le rôle d'une femme dont l'âge est synonyme de déclin. Un soir après une représentation, elle rencontre Nancy Stein (Laura Johnson), une jeune admiratrice en pamoison devant elle. Quelques secondes après l'avoir quitté, la jeune femme se fait accidentellement renverser par une voiture. Sa mort bouleverse Myrtle qui demeure hantée par son image. Myrtle multiplie les efforts pour trouver à l'intérieur d'elle-même le personnage qu'elle doit incarner sur scène, auquel elle se sent étrangère. En fait, elle a l'impression qu'en adoptant le scénario proposé, elle sera réduite à rejouer constamment

le même rôle de femme qui vit mal son vieillissement. Pour conjurer ce sort, elle cherche à interpréter son rôle de manière à ce que l'âge ne soit pas vécu comme étant problématique. À chaque répétition, elle change ses répliques, ce qui oblige les autres comédiens à improviser et met évidemment la troupe dans tous ses états, jusqu'au soir crucial de la première.

Opening Night a été réalisé, scénarisé et produit de manière entièrement indépendante par John Cassavetes en 1977. Dans un commentaire sur son film *Une femme sous influence*, le cinéaste explique qu'il a cherché à rendre visible comment les femmes deviennent aliénées à force de jouer le rôle d'épouse irréprochable attendu d'elles (Cassavetes, 1993, p. 39). Dans *Opening Night*, la question du genre est traversée par celle de l'âge, le sujet étant, dit-il, le poids qui pèse sur les individus qui sont étiquetés (p. 33). Son cinéma n'a pas la réputation d'être désincarné. De concert avec les interprètes, il cherche plutôt à comprendre la manière dont les individus vivent *avec* ce qu'ils ont incorporé et comment les catégories sociales les affectent dans leur quotidien le plus intime.

Le film porte sur un personnage qui m'apparaît représenter l'archétype de la femme qui se définirait en fonction de son image, l'actrice de cinéma. Je l'ai choisi puisqu'il décrit la pression mise sur les femmes à se conformer à certains rôles sociaux en vieillissant et qu'il déconstruit le discours culturel clamant que l'âge soit, impérativement, une fatalité pour les femmes.

5.1.1. Refus de performer un rôle (social)

Le film s'inscrit dans la continuité de scénarios s'articulant autour de la déchéance d'actrices vieillissantes, comme *Boulevard du crépuscule* (1950), *Ève* (1950) et *Qu'est-il arrivé à Baby Jane?* (1962), qui n'échappent pas à une représentation dichotomique du vieillissement, entre invisibilité et hypervisibilité. Dans ces films, l'âge des personnages féminins est hypervisible, il fonde leur identité et leur expérience. Elles ne sont *que* des femmes vieillissantes, enfermées dans le passé, regrettant leur jeunesse. Cette

hypervisibilité les conduit à l'invisibilité. Elles renoncent à leur carrière et disparaissent des yeux du public. Myrtle, elle, refuse de jouer un rôle qui la confinerait dans une identité figée. Cette performance la catégoriserait comme actrice ne jouant dorénavant que les mêmes rôles de femme déchue et limiterait ses possibilités créatives, tuerait l'artiste en elle.

Myrtle choisit de ne pas se mettre dans une position où elle appartiendrait à une catégorie qui la diminuerait. Elle spécifie qu'elle ne veut pas perdre et ne veut pas que son personnage perde à jouer le jeu de la femme vieillissante. « Si je la joue comme chacun veut que je la joue, comme une matrone, ma carrière est fichue. J'en ai marre de me demander quel âge elle a. Gagne-t-elle ou perd-elle? Je voudrais le savoir. » Myrtle souhaite gagner, c'est-à-dire demeurer libre de créer des personnages, de ne jamais être toujours la même. Ses collègues croient qu'elle vit une crise existentielle à l'approche de la cinquantaine, crise qui ne serait que normale pour une femme ménopausée de son âge. Myrtle explique à la scénariste, Sarah Goode (Joan Blondell) qu'elle n'éprouve pas les « maux » physiologiques associés à la ménopause. Son entourage n'y voit qu'un caprice, ou bien le déni de son propre âge. Or, elle ne refuse pas son âge, elle refuse de jouer un rôle figé. La crise qu'elle vit est plutôt liée à la pression que les autres exercent sur elle, la sommant d'intérioriser ce genre de rapport à l'âge.

La pièce reproduit le récit culturel du vieillissement comme déclin. Il fonctionne comme une injonction à « agir de son âge », comme le suggère Amelia De Falco (2010, p. 118). Le titre de la pièce, *La seconde femme*, renvoie au rôle qui lui est attribué. La « seconde femme » symbolise ce qui reste des femmes une fois qu'elles n'incarnent plus « la femme » (Wittig) en tant que mythe – ou la « fille », étalon de mesure de la féminité et de la désirabilité (Sontag). La « seconde femme » est aussi une citoyenne de seconde zone, dans l'œil du social. Myrtle doit mesurer la distance qui la sépare de cette représentation de « la » femme, une distanciation qui a cours à quelques reprises dans le film. Outre Virginia, « la seconde femme » qu'elle joue au théâtre, Myrtle s'identifie et s'oppose à trois autres femmes, qui agissent comme ses doubles. Dorothy (Zohra Lampert), la

femme du metteur en scène, personnifie la bonne épouse, invisible, mère au foyer, la « vraie femme ». Sarah, la scénariste, incarne la « vieille femme », pleine de regrets. Enfin, Nancy, la jeune fille tuée par un taxi, représente la jeunesse. Myrtle se distingue de ces trois figures. Elle est une actrice, une professionnelle, elle n'est pas une femme normale : « Je n'ai ni mari ni famille. Je n'ai que le théâtre. » Son ancien amant et le metteur en scène lui disent même qu'elle n'est *pas* une femme. Or, si elle n'est pas une « vraie femme » pourquoi alors, accepterait-elle de jouer une *vieille* femme, telle que les autres l'entendent ? Tania Navarro Swain (2009), que je citais plus tôt, formulait l'hypothèse selon laquelle il n'y aurait peut-être pas, après tout, de vieilles féministes, puisqu'elles cherchent justement à rejeter les injonctions sociales qui correspondent à la construction de la féminité. La figure de Myrtle illustre, à mon sens, une représentation de ce refus, en se distanciant d'une représentation réductrice des femmes.

5.1.2. Remise en question du sujet unitaire

L'idée du sujet unitaire est remise en question de plusieurs manières dans le récit. D'abord, les procédés filmiques et narratifs concourent au décentrement et à la représentation d'une coexistence des subjectivités. *Opening Night*, qui s'articule autour de la réalisation d'une pièce de théâtre, procède par mises en abyme, ce qui donne lieu à un enchâssement entre trois niveaux de réalité et de représentation (Berliner, 1999). Le premier équivaut au monde réel, dans lequel l'actrice Gena Rowlands coécrit le scénario avec son mari, John Cassavetes. Le second niveau correspond à la réalité fictive dépeinte dans le film, celle de son personnage Myrtle Gordon. Enfin, le troisième niveau est doublement fictif et renvoie au personnage de Virginia, dans la pièce de théâtre *La seconde femme*. Dans cette construction par chevauchements, l'énonciation procède par « décentrement », comme le propose Homay King (2004). Il y a coexistence des subjectivités. L'interchangeabilité des positions énonciatives trouble le rapport « [...] entre sujet et objet, entre énonciatrice et énoncé et, ultimement, entre auteure et

personnage⁴³ » (p. 107). Par exemple, le personnage de Myrtle change les répliques de Virginia, qui manquent d'« espoir », dit-elle. De même, Gena Rowlands, qui a coécrit le scénario, a vraiment insisté pour atténuer la dureté avec laquelle la question du vieillissement devait être abordée au départ – y étant elle-même sensible. C'est d'ailleurs ce qui permet de parler d'autoreprésentation. Souvent, il y a lieu de s'interroger si c'est Gena Rowlands, Myrtle ou Virginia qui parle, sans qu'une interprétation soit définitive (Berliner, 1999, p. 11). Ne sachant jamais précisément qui énonce, nous avons le sentiment que le point de vue excède la position de celle de qui le présente, qu'il se « collectivise » (King, p. 107). Ce décentrement contribue à brouiller la notion de point de vue, à déstabiliser le « regard masculin » que le réalisateur pourrait imposer, d'une manière qui jugerait déjà son personnage. La caméra joue sur cette ambiguïté en multipliant les angles de prise de vue. Jamais offerte au regard, Myrtle n'est pas objectivée, elle semble exister sans lui. Non seulement est-elle le personnage principal du film mais elle *fait* arriver des choses. Tous s'agitent autour d'elle. Elle démontre tout au long du récit sa capacité d'agir, en défaisant le discours par l'action, le jeu.

Le personnage de Myrtle rompt avec la notion de sujet unitaire en s'attaquant à une image de référence. J'ai remarqué une scène quasi omniprésente dans les films mettant en scène des personnages importants de femmes vieillissantes. Ils comportent inmanquablement un moment où l'actrice se regarde dans le miroir et affiche un air navré. Cette figure, que j'appelle le trope du miroir⁴⁴, symboliserait à elle seule la désolation des femmes face aux marques du temps laissées sur leur corps. Dans *Opening Night*, le trope du miroir est déstabilisé de deux manières. La première scène avec miroir apparaît tôt dans le film. Plutôt que de renvoyer l'image habituelle de l'actrice mélancolique et soucieuse devant son image vieillie, le miroir montre Myrtle qui grimace et s'envoie nonchalamment la main, comme pour déconstruire cette représentation. Une première image de référence est brisée. Les autres scènes de miroir sont marquées par

⁴³ Traduction libre.

⁴⁴ En référence, notamment, au texte de Kathleen Woodward : « Gazing in the mirror is a ubiquitous trop in the image-repertoire of age » (2006, p. 168).

des sortes d'hallucinations volontaires de la part de Myrtle, où elle imagine la jeune admiratrice tuée au début du film. Nancy incarne une sorte de double, symbolisant sa propre jeunesse. Myrtle entretiendra tout au long du récit une relation trouble avec cette apparition qui brouille la distinction entre son imagination et la réalité. Elle devra, symboliquement, l'assassiner, pour pouvoir incarner son rôle au théâtre. Nous pouvons voir dans cette manière de revisiter le trope du miroir une réappropriation de l'image de soi, qui cesse de se comparer à une image de référence, celle de la jeunesse, mesure par excellence de la féminité.

Le sujet unitaire n'est pas remplacé par un être « divisé » au sens où l'entend la tradition du dualisme. La figure de Nancy représente la tentation d'adopter une telle conception dualiste du sujet, où un soi jeune, « alter ego », serait fait prisonnier d'un corps vieux, un masque, hors de soi. Nancy évoque un soi désincarné, un corps sur lequel sont « marquées » les inscriptions de la jeunesse. C'est le double jeune, incarné dans un *autre* corps, qui n'est pas à soi. Tuer Nancy, c'est refuser de concentrer son désir sur l'image passée. Myrtle doit s'en détacher sans pour autant y renoncer. Elle doit l'incorporer en elle, dans son jeu, pour conserver une multiplicité d'identités temporelles. En éliminant Nancy comme double extérieur à elle-même, Myrtle déstabilise la structure binaire de l'âge, selon laquelle une femme est soit jeune (ou le « paraît encore »), soit vieille.

Enfin, *Opening Night* présente un sujet « en devenir », mû par le désir. L'agitation et le mouvement caractérisent le rapport ambigu que Myrtle entretient face à son corps. Elle s'enivre abusivement, se prive de sommeil, se frappe – littéralement – contre les murs. Mais son corps, lieu d'autodestruction, en est aussi un de reconstruction, perpétuelle. Son agitation lui permet de faire le vide nécessaire à la création de son personnage, plutôt que de jouer un rôle déjà construit, sur un corps déjà signifié. « Je fais n'importe quoi, je bois, je reste éveillée toute la nuit. Je fais vraiment n'importe quoi pour rendre mon personnage plus authentique. » Elle pense avec ce corps, le teste, espère en tirer des

réponses⁴⁵. Myrtle a aussi un rapport implicite au désir, qui n'est pas, *a priori*, sexuel. Chaque fois qu'elle initie un rapport intime avec un homme, elle est interrompue. Elle se fait toujours refuser le corps de l'autre mais l'embrasse, le prend. Il y a là une ambiguïté, le désir étant marqué à la fois par l'étreinte et le rejet. Il est impératif pour elle d'être désirée, mais pas comme objet sexuel; plutôt comme actrice, qui désire être aimée et appréciée par son public. Il y a quelque chose de très physique dans ce désir, car c'est son corps qui se donne à voir, c'est par lui qu'elle entre en contact avec son public. Avec *Opening Night*, le désir est une sorte de tension, qui constitue une recherche esthétique. Le corps de l'actrice est ce lieu de création et d'invention de soi. Ce désir-là est inassouissable, sans fin, toujours en proie à l'appréciation d'autrui. Myrtle reproche à Sarah de proposer un scénario sans espoir, qui tue le désir. Sans désir, sans créativité, elle rejouerait infatigablement les mêmes personnages et serait éteinte comme comédienne. C'est pourquoi elle résiste au scénario.

5.1.3. Réécriture subversive du scénario et « parodie comme résistance »

Myrtle se présente à la première complètement ivre. Elle est en retard. Elle peine à se tenir debout. En coulisse, tous retiennent leur souffle. Sur scène, elle se ressaisit. Elle change de bout en bout le ton de la pièce. Du mélodramatique au comique, elle transforme ses répliques et influence le dialogue qu'elle entretiendra avec Marty (John Cassavetes), joué par son ancien amant Maurice. Dans leur performance vaudevillesque, Virginia et Marty s'étonnent de n'être plus eux-mêmes, d'être devenus « quelqu'un d'autre ». Leurs échanges verbaux et physiques virent à l'absurde. Virginia conclut : « Alors, c'est définitif. On a été envahis. D'autres sont là pour nous. Et tu as raison, il y a bel et bien quelque chose de louche dans ton sourire. Il y a une question que j'aimerais te poser. Qu'est-ce qu'ils nous ont fait? Tu crois qu'ils nous ont tués? Tu crois qu'ils nous

⁴⁵ Ce corps n'appartient à personne : ni aux autres protagonistes masculins (metteur en scène, producteur, ancien amant). Alors que l'on pourrait croire que l'alcool opère une disjonction entre son corps et son esprit, il me semble au contraire que le recours aux substances altérant sa perception de la réalité la ramène à son personnage. Corps et esprit sont donc liés. Elle n'est pas qu'une femme jeune avec un corps vieux. Elle est ce tout, ni jeune ni vieille.

ont assassinés? Que nous sommes morts? Ou tu crois que nous avons simplement perdu notre sens de l'humour? Tu sais que j'ai déjà été très drôle? »

D'après Jodie Brooks, cette interprétation vise à interrompre la narration du récit initial du vieillissement en tant que perte, en fragmentant « l'image d'une femme pour qui il est "trop tard" » (1999, p. 240). Son incarnation de Virginia, en tant que sujet et que corps, n'est pas unifiée (p. 240-244). Le sujet unitaire est remis en question de plusieurs autres manières dans le récit. Nous mobilisons à ce titre la figure du sujet nomade décrite par Rosi Braidotti, qui contient une « multiplicité en soi », une multitude de « niveaux d'expérience » et une « généalogie incarnée » (2011, p. 157). De multiples « axes temporels » la constituent en tant que sujet « en devenir ». D'abord par le décentrement et la coexistence des subjectivités. Ensuite, par la rupture avec l'image de référence de la jeunesse et l'exploration des multiplicités qui constituent le sujet. Enfin, par l'expression du désir, toujours en devenir.

Myrtle exerce sa capacité d'agir en réinterprétant subversivement le scénario. Selon De Falco (2010), l'injection d'humour désinhibe le potentiel de résistance et ranime l'espoir qui faisait défaut au scénario initial. L'auteure souligne la prégnance de la notion de parodie. Par la comédie, l'absurde, Myrtle instille du trouble dans le texte. Myrtle l'interprète à partir de sa perspective et adopte une position de sujet qui accepte la différence, l'inquiétante étrangeté du rapport à soi comme « autre » (p. 118-122). La parodie « dissout les frontières multiples de l'identité et de la réalité, brisant les divisions entre vieux et jeune, acteur et rôle, performance et réalité » et rend compte de leur absurdité (p. 120). D'après De Falco, la parodie atteste de l'acceptation de l'inquiétante étrangeté qu'inspire le vieillissement. J'ajoute à cette interprétation, à laquelle je souscris, que Myrtle résiste non seulement à la représentation binaire de l'âge, mais qu'elle insiste d'autant plus sur le système de deux poids, deux mesures par lequel elle opère. En entraînant Marty à jouer cette parodie du récit culturel du vieillissement, qui adopte la « structure jeune du regard », Myrtle nous confronte à sa construction spécifiquement genrée, telle que reproduite dans le scénario original, et la fait voler en éclats.

Alors que nous aurions pu sentir, dans le film, une rivalité entre les femmes, un scénario exploité *ad nauseam* au cinéma, le film se conclut sur une image tout autre. Plus tôt dans le film, Myrtle explique « si je touche une femme du public qui pense n'être comprise par personne et si mon personnage exprime ce qu'elle ressent, eh bien, je sens que j'ai fait un bon travail. » Lors de la première, Dorothy, la femme effacée du metteur en scène, figure au cœur de la foule, parmi d'autres femmes, visiblement émue. Comme le propose Jodi Brooks (1999, p. 241), peut-être était-ce elle, le « véritable public » de Myrtle? La première image d'*Opening Night* est une photographie de Myrtle, debout sur la scène, les bras levés au ciel. En voix hors champ, elle évoque une jeunesse où elle se sentait si proche de ses émotions. La dernière image est aussi un cliché photographique. Mais sur celui-là, Myrtle n'est pas seule. Cette photo illustre l'étreinte sincère de Dorothy et de Myrtle après la première et semble cristalliser leur solidarité. Le film se clôt sur cette image de reconnaissance mutuelle. En voix hors champ, Dorothy lui témoigne son admiration, elle était « merveilleuse ». Dorothy, qui bientôt aura l'âge de Myrtle, a manifestement été touchée par la performance à laquelle Myrtle aura su insuffler un peu d'espoir.

5.2. Une autre femme. Marion Post change sa vie

« I'm only interested in people engaged in a project of self-transformation. »
 – Susan Sontag (2012)

Une autre femme est un film de 1988, réalisé par Woody Allen et inspiré de *Wild Strawberries* d'Ingmar Bergman. Gena Rowlands, la même actrice qui incarne Myrtle dans *Opening Night*, y joue Marion Post, professeure de philosophie estimée. Le studio qu'elle loue pour écrire durant son année sabbatique est mal insonorisé. Par le conduit de ventilation lui parviennent les confidences qu'une jeune femme, Hope (Mia Farrow), livre à son psychanalyste. Son récit angoissé réveille les démons que Marion avait jusqu'alors su

taire. S'ensuit une série de réminiscences et de face-à-face confondants avec ses proches. Peut-elle, à cinquante ans, prendre au mot le poème de Rilke et « changer sa vie »?

Au premier abord, il peut sembler curieux d'inclure au cursus d'un mémoire féministe un film de Woody Allen. J'éviterai de développer outre mesure à ce sujet, puisque mon étude ne porte ni sur la filmographie ni sur la biographie du cinéaste. J'accueillerai avec réserve certains éléments du scénario, en prenant acte des contradictions relevées pertinemment par Beatriz Oria (2007). Cela dit, *Une autre femme* ne présente pas moins un matériau substantiel pour explorer la représentation genrée du vieillissement d'un personnage féminin. Le fait d'avoir cinquante ans provoque une « crise » identitaire chez la protagoniste, qui comporte des dimensions rattachées au genre. Le film pose une question digne d'intérêt, à savoir si, avec le temps, il est possible de changer sa vie.

5.2.1. Une femme hors du commun

Le premier plan du film s'ouvre sur Marion, qui traverse un corridor. Du fond, sombre, de son appartement, elle marche d'un pas décidé en direction de la caméra, éclairée ici et là par la lumière. Elle s'arrête alors face au miroir, où elle ajuste ses boucles d'oreilles. Elle se regarde droit dans les yeux. Cette image importe, étant donné que le film traite principalement du thème de la connaissance de soi. Sa narration en voix hors champ est à l'image de l'état d'esprit dans lequel elle se trouve au début du récit : « Si quelqu'un m'avait demandé quand j'ai abordé la cinquantaine de faire un bilan de ma vie, je leur aurais dit que j'ai atteint un degré acceptable de réussite sur le plan privé comme sur le plan professionnel. Et je leur dirais que je n'ai pas envie de creuser plus loin. Non pas je craigne découvrir une sombre face cachée de ma nature, mais j'ai toujours pensé que quand les choses semblent fonctionner, pourquoi faire des vagues. »

Contrairement à d'autres films, le fait de se mirer dans une glace n'évoque pas le regard d'autrui sur elle ou une mise à distance objectivant l'image de son corps. Elle voit la femme qu'elle se sent être, une femme sûre d'elle-même, qui ne se raconte pas d'histoire.

Elle ne se plie pas aux injonctions genrées assignées aux femmes. Par rapport aux oppositions binaires traditionnelles, Marion se situe du côté du premier terme des paires suivantes : esprit/corps, intellect/affect, production/reproduction, activité/passivité, soi/autre, transcendance/immanence, autonomie/dépendance. Elle affiche les qualités que la pensée binaire réserve aux hommes, un parcours qui s'avèrera avisé si, comme l'écrit Susan Sontag, « "Femininity" is identified with incompetence, helplessness, passivity, noncompetitiveness, being nice. Age does not improve these qualities » (1972, p. 31). L'austérité de son apparence, la répression de ses émotions et la contenance impassible de son corps dérogent à la norme de genre. Femme de carrière, intellectuelle engagée corps et âme dans les travaux de « l'esprit », Marion se distingue de la représentation de « la femme ». À l'instar du personnage de Myrtle dans *Opening Night*, Marion s'est consacrée à sa vie professionnelle. Elle a aussi choisi de ne pas avoir d'enfant.

Marion est omniprésente dans le récit, narré à la première personne en voix hors champ. Le point de vue de son entourage nous parvient dans ses propres rêves et hallucinations. Marion est une femme blanche appartenant à la classe dominante, la bourgeoisie intellectuelle new-yorkaise. Elle domine et elle se domine. Le film traite par divers moyens des « compromis émotionnels » (Ebert, 1988) auxquels elle s'est pliée pour atteindre sa position. Après les avoir décrit, nous débusquons le message que perpétue un tel récit, de même que les éléments qui suscitent notre intérêt pour ce type de personnage, à peu près inexistant au cinéma.

5.2.2. Une relation trouble aux émotions

Épuisée par une séance d'écriture, Marion s'endort à même sa table de travail. Elle est réveillée par la voix de Hope, frappée par la tristesse de son récit. Hope raconte un rêve terrifiant la confrontant à ses déceptions et à sa propre étrangeté face à elle-même. Bouleversée, Marion entrebâille sa porte pour observer la femme qui sort de sa séance de psychanalyse. Elle est enceinte. Le lendemain, Marion porte à nouveau attention au

témoignage de Hope, dont le mariage se désintègre. Elle a connu quelqu'un d'autre avant et elle se demande si elle a fait le bon choix. Ses propos font ressurgir une scène du passé de Marion qui, juste avant de se marier, a mis fin à sa relation avec son amant, Larry. Hope laisse libre cours à ses émotions. Elle pleure et extériorise ses sentiments les plus sombres. Contrairement à Marion, elle consent à « creuser plus loin » ce qui se cache derrière les apparences. Comme le personnage de Nancy dans *Opening Night*, Hope représente la face émotive dont la protagoniste principale se serait éloignée. La femme plus jeune agit en miroir et reflète une autre image de soi avec laquelle se réconcilier. La relation au double est la métaphore du rapport à « l'autre femme » qui dort en soi. Hope révèle Marion à elle-même en provoquant ses réminiscences et remises en question.

D'autres rencontres exhortent Marion à se regarder en face. Alors que sa belle-sœur Lynn (la femme de son frère) lui annonce son divorce, Marion réagit avec détachement. Lynn considère que Marion se trompe de se croire proche de son frère, « tu es son idole, c'est vrai, mais il te déteste aussi. » Marion, évite d'entretenir ce type de conversation chargé de pathos. Elle va pourtant voir son frère Paul, qui lui avoue s'être éloigné d'elle quand il a réalisé à quel point il lui faisait honte. En visite chez son père, des souvenirs lui viennent en regardant les photos familiales, dont une scène de dispute entre son père et son frère. Marion, qui possédait « ce qu'il faut » pour mener une carrière brillante, était préférée à son frère fainéant. Ce soir-là, elle croise par hasard Claire, une amie depuis longtemps perdue de vue, en compagnie de son mari. Autour d'un verre, Claire s'irrite de l'intérêt que son mari porte à Marion et la somme de cesser son petit jeu. Elle aurait déjà tenté d'user de ses charmes et de son intelligence auprès de son petit ami de jeunesse. Claire aurait alors volontairement « pris ses distances ». Marion imagine plus tard, en rêvassant, le type de propos sa belle-fille Laura peut tenir à son sujet : « Elle se met toujours au-dessus des gens et elle les évalue. »

Ces révélations, niées au premier abord, ne tardent pas à la bouleverser. Son insomnie et ses rêves diurnes lui rappellent les sentiments amoureux qu'elle a tus. Son intimité avec son mari Ken (Ian Holm) est réduite à néant, le couple multipliant les rencontres

mondaines. Elle apprend éventuellement son infidélité. Elle se remémore les sentiments qu'elle a dû réprimer face aux déclarations passionnées de son ancien amant Larry (Gene Hackman). Elle a préféré le bourgeois à l'artiste, le mariage de raison avec un cardiologue flegmatique, à la passion que lui inspirait l'écrivain.

Un jour, elle tombe face à face avec Hope chez un antiquaire. La jeune femme pleure devant une reproduction de Klimt, qui porte son nom. Marion la rassure sur le message d'espoir que transmet le tableau illustrant une femme enceinte. Marion et Hope ont toutes deux renoncé à l'aquarelle, qu'elles pratiquaient autrefois. Leur ressemblance est frappante au moment où elles arpentent les rues de la ville. Elles arrêtent manger. Marion avoue alors à Hope son regret de ne pas avoir eu d'enfant, qu'elle n'a jamais confié à personne.

À la suite de sa rencontre avec Hope, Marion surprend les confidences de cette dernière à son propre sujet : « J'ai fait la connaissance d'une femme très triste aujourd'hui. D'une femme dont on pourrait croire qu'elle a tout et au contraire elle n'a rien. Et ça m'a fait peur. Parce que j'ai l'impression que si je ne me contrôle pas, j'ai l'impression qu'au fil des années je vais finir comme elle. Elle ne se permet pas de se laisser aller à ses émotions et alors le résultat c'est qu'elle a mené cette vie froide et cérébrale et qu'elle s'est aliéné tous ceux qui l'entouraient. [...] Pendant longtemps, elle a fait comme si tout allait bien, mais on voit clairement à quel point elle est désorientée. » Hope pense que Marion, qui s'est fait avorter, a peur des sentiments qu'elle aurait éprouvés pour l'enfant.

D'après Eileen A. Joy (2007), le film évoque la « fausse dichotomie » anti-intellectualiste entre l'intellect et l'art, supposant que l'engagement avec la vie de l'esprit nécessite le renoncement au corps, à la fertilité, à la passion et à l'art. La maternité de Hope et le tableau de Klimt renverraient à ces éléments, qui manquent à sa vie. Selon Beatriz Oria (2007), le film peut être interprété à la lumière de son genre cinématographique, soit le mélodrame et le « film de femmes », racontant la quête identitaire d'un personnage féminin dont les désirs sont opprimés par l'ordre patriarcal (p. 168). L'ambivalence du

récit quant à l'indépendance de Marion témoigne, aux yeux d'Oria, du climat réactionnaire des années 1980. Le père de Marion, qui l'a encouragé à poursuivre ses études, est à l'image du changement d'attitude de la société envers les femmes. En la dissuadant de peindre, il continue néanmoins d'incarner l'autorité patriarcale. L'adoption de priorités typiquement masculines et la répression de son émotivité auraient fait négliger à Marion sa vie personnelle, la cause de sa crise résidant dans son rejet des valeurs typées « féminines » de maternité et d'affection (p. 177). Le récit de son avortement et de son regret de ne pas avoir eu d'enfant vient clore, d'après Oria, la tenue d'un discours antiféministe (p. 170).

L'épisode où elle dit regretter de n'avoir pas eu d'enfants me semble en effet déconcertant. Il est par ailleurs suivi d'un revirement de situation. Ma lecture diverge sur ce point de celle d'Oria, qui assombrit les acquis dont jouit le personnage de Marion. Les femmes que Marion côtoie sont aussi en proie au doute, qu'il s'agisse de Hope, de sa mère ou de son amie d'adolescence. Marion se montre par ailleurs remarquablement bien outillée pour surmonter les épreuves qui se présentent à elle et pour « repartir à zéro ».

5.2.3. Réécriture autobiographique

La narration et la temporalité caractéristiques du récit témoignent de la capacité d'agir de Marion. Asensio Arostegui (1994) note la nature extradiégétique de la narration. Marion ne raconte pas les événements en même temps qu'ils ont cours dans l'image, mais les relate rétrospectivement, avec distance. Cette narration génère de l'ambiguïté et de l'ironie, en troublant la cohérence temporelle et en « brouillant les limites entre différents niveaux ontologiques » (p. 2). La narration comporte plusieurs ellipses et pauses où le temps est suspendu pour laisser cours à ses rêveries dans une durée propre à ses introspections. Ces moments rompent, comme le suggère Oria (2007), avec le rapport au temps téléologique attribué aux récits masculins, au profit d'un temps cyclique et répétitif (p. 176).

Au fur de la progression du récit, les souvenirs et les rêves de Marion s'entrecroisent. Dans ses réminiscences, Marion réinterprète les événements de son passé, parfois mis en scène de manière théâtrale, construits de toutes pièces. Elle y intervient directement. Ni « rajeunie » ni jouée par une autre actrice, elle prend part à ces retours en arrière. La présence de son corps actuel démontre sa capacité d'agir. Ses rétrospections font réapparaître plusieurs « soi » à travers le temps. Marion procède à ce que Margaret Gullette appelle une « autobiographie d'âge⁴⁶ », un récit critique qui relate le rapport entre « au moins deux soi temporels » (2004, p. 153).

Ces lieux revisités dégagent un espace de réécriture, qui lui sert à se repositionner dans sa vie. Deux scènes en témoignent. Après avoir annoncé à Hope son regret de ne pas avoir eu d'enfant, une scène de dispute avec son ancien mari est rejouée. Sam réproouve agressivement l'avortement de Marion, qui apparaît d'abord sous les traits d'une actrice plus jeune. Puis, c'est Marion, à cinquante ans, qui justifie la décision qui lui permettra de poursuivre ses ambitions professionnelles. Cela a pour effet de réaffirmer son choix et d'apprécier l'indépendance que son parcours lui a permis de gagner. Cette scène est d'ailleurs suivie de la rupture avec son mari adultère et de la réconciliation avec son frère. Son écriture devient alors fluide, aisée. Elle consulte par curiosité le livre dont elle a inspiré un personnage à son ancien amant. Larry y décrit leur premier baiser et la dépeint comme « une femme capable de passion ». Cette lecture la libère.

Marion suscite l'admiration. Au restaurant, une ancienne étudiante lui témoigne sa gratitude, Marion a changé sa vie. Ken répète que sa fille idolâtre Marion. Leur rupture ne met pas fin à son engagement auprès de Laura. Les deux femmes marchent au parc et se confient ouvertement. Marion lui affirme tenir à leur « amitié » et souhaite continuer à jouer un rôle dans sa vie. Cette relation est l'occasion d'une transmission d'égale à égale. Elle n'est pas le fait d'une parentalité non désirée, comme le laissait entrevoir l'épisode de l'avortement ni d'une relation de pouvoir. L'autorité de Marion sur la jeune femme se distingue de celle qu'a eue son père sur elle. Elle influence positivement Laura, qui a

⁴⁶ Traduction libre de « age autobiography ».

pour modèle une femme, une chance que Marion n'a pas eue elle-même et qui a exigé qu'elle justifie sans cesse sa position d'intellectuelle dans un univers réservé aux hommes. Consciente de son rôle en tant qu'intellectuelle, elle opte pour un rapport solidaire de transmission.

Another Woman présente un personnage qui a gagné sa place dans un milieu où règne le phallocentrisme. Comme dans *Opening Night*, sa lutte est bénéfique aux autres femmes et renforce leur solidarité. À la question posée par le personnage de Myrtle, dans *Opening Night*, « gagne-t-elle ou perd-elle? », mon interprétation penche pour l'affirmative. Son exploration réflexive la confirme comme sujet de désir, en perpétuel devenir. La réévaluation de ses désirs stimule sa créativité tout en réaffirmant la nature inaliénable de ce qui la constitue comme intellectuelle. Une subjectivité incarnée n'est donc pas contradictoire avec la vie de l'esprit. La relecture critique d'événements marquants et son repositionnement dans ses relations interpersonnelles lui font « changer sa vie ». Ce revirement est rendu possible par son parcours non conventionnel, dont elle tire profit en vieillissant.

5.3. Tous les autres s'appellent Ali. La marginalité d'Emmi Kurowski

« There is a phrase that still resonates from childhood.[...]

“She” [the other woman] is making a spectacle out of herself.

Making a spectacle out of oneself seemed a specifically feminine danger. The danger was of an exposure. »

– Mary Russo (1994)

Tous les autres s'appellent Ali (1974) est un film d'Allemagne de l'Est réalisé par Rainer Werner Fassbinder. Emmi Kurowski (Brigitte Mira), une femme de ménage dans la soixantaine, rencontre Ali (El Hedi ben Salem), un mécanicien d'origine marocaine d'une vingtaine d'années son cadet. Il s'installe chez elle, ils se marient. Le couple scandalise l'entourage d'Emmi. Au retour de leurs vacances, l'attitude hostile des gens laisse place à

une politesse de façade, dissimulant à peine leur intention de les exploiter. Emmi cède à leur chantage, au désarroi d'Ali, qui se réfugie dans les bras d'une femme plus jeune. Au moment de se réconcilier, Ali s'écroule en gémissant de douleur. Le médecin prédit que son ulcère d'estomac ne guérira jamais complètement.

Le film rend hommage au mélodrame américain *Tout ce que le ciel permet* (1955), réalisé par Douglas Sirk. L'écart d'âge entre les personnages est augmenté, la thématique de la classe sociale est abordée autrement, alors que les dimensions de l'ethnicité et de la « race » traversent le film. Transposé dans l'Allemagne de l'Ouest des années 1970, *Tous les autres s'appellent Ali* met au jour les revers sombres du « miracle économique » allemand. Fassbinder y découvre le conformisme et la violence d'une société au passé trouble, dont elle tarde à tirer les leçons (Elsaesser, 2005, p. 35). Les commentateurs ont mis l'accent sur le sujet principal du film, qui porte sur la persistance du racisme et sur l'exclusion sociale (Warthenberg, 2009, p. 174). Pour ma part, je me concentrerai sur l'entrecroisement des normes d'âge et de genre dans le récit en ce qui a trait spécifiquement au personnage d'Emmi.

Alors qu'*Opening Night* et *Another Women* mettent en scène des femmes de carrière – une actrice de théâtre et une professeure d'université –, on a affaire ici à une femme de ménage. « Le travail, c'est la moitié de la vie », « je n'ai rien appris de correct dans la vie », dit Emmi dès sa première rencontre avec Ali. Son corps est davantage marqué par l'âge et le travail, salarié et ménager. Contrairement aux deux autres femmes, elle a des enfants. Elle est cependant seule et invisible. Si la solitude de Myrtle et de Marion a quelque chose d'existentiel, celle d'Emmi est plus concrète : elle a trois enfants, mais qui la visitent peu, « ils vivent leur propre vie ». Elle est aussi plus âgée. Le contexte est allemand, mais surtout celui de la société capitaliste et de ses racines racistes. Bien que la question de l'âgisme semble renforcer celle du racisme, il n'en demeure pas moins que l'identité sexuelle d'Emmi, son invisibilité sociale, sa solitude, sont déterminantes dans le film.

Le portrait atypique d'une femme est dressé. Son âge, son apparence physique, sa relation avec un homme plus jeune et son rôle central dans le récit font figure d'exceptions au cinéma. Dans le genre cinématographique employé, hybride entre le mélodrame et la fable à distanciation brechtienne, l'identification aux personnages ne va pas de soi. Leur subjectivité émane des limites de la représentation, toujours ancrée dans un contexte social. Pourtant, aussi puissamment qu'agisse la norme, elle ne laisse pas moins poindre quelques interstices de résistance, au prix d'êtres et de corps qui s'entredéchirent.

5.3.1. Capacité d'agir et transgression d'Emmi

Emmi transgresse dès la première scène. Dehors, il pleut à verse. Elle trouve refuge au café Asphalt, où « elle n'a pas sa place » (Vouyoucas, 2009, p. 4). Un lieu fréquenté par des hommes immigrants, où travaillent de jeunes femmes. Leurs regards figés dévisagent cette étrangère, la mettent en garde, l'avertissent de rester à distance (Warthenberg, 2009, p. 175). Ali est mis au défi d'inviter la « vieille femme » à danser, qui accepte avec enthousiasme la proposition. Sous son manteau, elle porte une robe colorée. D'un pas décidé, la veuve gagne la piste de danse, que ses pieds n'ont pas foulée depuis « au moins vingt ans ». Sous les regards ahuris – elle est « fêlée », entend-on dire –, elle se donne en spectacle (Mayne, 1977; Mulvey, 2009), au risque de paraître grotesque. Comme en rend compte Mary Russo (1995), le grotesque peut désigner les dimensions corporelles (« la vieille ») ou psychiques (elle est « fêlée »), il excède une certaine norme et comporte un « risque » substantiel. La prise de risque, qui s'exacerbe au fur et à mesure de ses transgressions subséquentes, est pourtant le seul moyen de sortir de sa place : la marge.

La danse, « hasard ironique » (Elsaesser, 2005, p. 260), fruit d'un petit jeu cruel, ne devait pas avoir lieu. Pourtant, deux solitudes (Vouyoucas, 2009, p. 7) s'y rencontrent. À compter de cet initial accroc aux conventions culturelles et générationnelles, Emmi multiplie les transgressions. Le premier soir, elle invite Ali à monter chez elle, lui offre du cognac à boire et un lit où dormir, entreprend une relation intime avec lui. Rapidement,

ils se marient. Elle prend sa défense auprès de ceux qui le traitent avec mépris, se tient à ses côtés, au risque de mettre en péril sa position sociale d'Allemande respectable d'un « certain âge ».

Avant de présenter Ali à ses proches, Emmi tâte le terrain. Elle rapporte à ses collègues qu'un jeune travailleur immigré lui a adressé la parole dans le métro, « moi, une vieille femme ». Elles s'offusquent que rien n'arrête ces « sales cochons », qui ne respectent rien, « même l'âge n'est pas sacré ». Le récit d'une femme ayant commis l'irréparable met Emmi en garde. Plus personne ne lui adresse la parole, un sort bien mérité pour une femme si peu civilisée, une « sale putain ». Emmi rend visite à sa fille et à son gendre. Les propos agressifs de ce dernier formulent l'interdit raciste. Le second interdit, âgiste, concerne la sexualité d'Emmi quand elle annonce son amour pour « un Marocain qui est de vingt ans plus jeune que moi. Plutôt davantage même ». Ils interprètent sa déclaration comme une plaisanterie, « il lui manque vraiment une case ». Malgré l'énonciation de ces interdictions, Emmi agit en connaissance de cause en mariant Ali. Écorchant le genre mélodramatique, l'héroïne pense et agit, plutôt que de strictement réagir (Reimer, 1996, p. 285).

5.3.2. Violence de la norme et intersection des rapports de pouvoir

Le film est divisé en deux parties, rompues par une ellipse, le voyage du couple. Le premier chapitre montre leur intériorisation des normes. La norme genrée d'âge se manifeste à de nombreuses reprises. En témoigne un moment apparenté au trope du miroir, dont il a été question précédemment. Le lendemain de sa rencontre avec Ali, Emmi le découvre dans son lit. Elle se précipite à l'extérieur de la chambre jusqu'à la salle de bain, où elle se regarde affolée dans le miroir, se passant la main sur le visage. Elle se lance un « regard jeuniste », le regard d'un « étranger hostile » qui juge défavorablement par rapport au référent culturel de la jeunesse (Gullette, 1997, p. 67). Ce regard malveillant, dirigé contre elle-même, est aussitôt démenti par l'attitude affable d'Ali, qui la prend dans ses bras. Au déjeuner, quand elle mentionne qu'elle n'est qu'une

« vieille femme », un commentaire âgiste qui nie sa propre singularité, Ali répond « Toi pas vieille. Toi beaucoup bonne. Grand cœur. » Elle pleure, heureuse et effrayée à la fois. Ali lui renvoie une autre image d'elle-même et trouble la norme d'âge qu'elle a intériorisée.

Dès le début, Emmi est étiquetée de vieille veuve asexuée. Tant et aussi longtemps qu'elle se conduit comme une femme de son âge – invisible et seule, travaillant, consommant et servant ses enfants –, son entourage la juge à sa place. La réaction de ses collègues et de ses enfants en fait preuve. Les premières sont dégoûtées à l'idée qu'une femme plus âgée ait une relation avec un homme plus jeune, de surcroît immigré. Elles ont intériorisé le tabou de la sexualité des femmes après la ménopause. Seulement à y penser, l'une d'elles mourrait de « honte ». Ses propres enfants adoptent aussi le préjugé de l'obsolescence du corps des femmes qui, une fois sorties du cycle reproductif, sont expulsées de la sphère de la sexualité. Quand Emmi réunit ses enfants pour leur annoncer son mariage avec Ali, ceux-ci anticipent qu'elle soit malade, comme si son existence se réduisait à son âge, et que celui-ci était synonyme de maladie.

Le couple est constamment dépeint en tant qu'objet de regards hostiles. Leur rencontre a lieu sous l'air effaré des réguliers du bistrot, le voisinage observe suspicieusement leurs allées et venues. Au restaurant comme à la terrasse d'un café, Emmi et Ali sont dévisagés par le personnel et les clients, immobiles. Cet « axe voir et être vu » constitue, selon Thomas Elsaesser (2005, p. 93), un rapport de pouvoir. Les « relations visuelles » témoignent de la violence présente dans la société. Sous la pression, Emmi éclate en sanglots. Bien qu'elle prétende le contraire, elle avoue que toute cette haine la « tue », que plus personne ne la regarde dans les yeux. Le regard qui juge ne considère pas la personne dans sa singularité. Il la réifie et nie sa subjectivité. Le stigmat de « vieille putain » désigne désormais Emmi. Ses enfants la répudient, ses collègues de travail l'ignorent, ses voisines médisent d'elle, l'épicier lui interdit de fréquenter son commerce. C'est là toute la violence de la norme. Emmi propose de partir en vacances en espérant que les gens changeront d'attitude à leur retour.

Il semble que le voyage ait remporté l'effet escompté. Or, la fallacieuse sollicitude des proches d'Emmi camoufle en fait leur motivation véritable, l'utiliser à leur fin. La voisine, soudainement sympathique, veut profiter de son espace de rangement dans la cave, ses collègues lui adressent la parole pour négocier une augmentation de salaire, son fils se réconcilie avec elle afin qu'elle garde bénévolement son enfant, l'épicier espère la reconquérir comme cliente. Emmi ne sert qu'à leurs intérêts matériels et financiers. La seconde partie du film « répète avec une différence » la première (Skvirsky, 2008). Les rôles, situations et rapports de pouvoir ne s'inversent que pour révéler la même violence de la norme, qui désormais s'exerce à l'intérieur même du couple.

Pour être acceptée de nouveau, regardée dans les yeux, Emmi retourne la réification contre Ali, qu'elle traite en objet. Elle emploie Ali au service de son entourage raciste, alliée par association. Emmi parle d'Ali comme s'il n'était pas là, émet des remarques désobligeantes à son endroit. Elle utilise le privilège dont elle jouit en tant que blanche, allemande, pour l'instrumentaliser. Sans le lui demander, elle offre à ses amies, qui s'étonnent de sa propreté et de sa beauté, de toucher sa peau « si tendre » et ferme. Le corps d'Ali devient « objet de fascination », chosifié et fétichisé comme l'est habituellement celui des femmes (Silverman, 1989, p. 283). En réaction, Ali quitte promptement leur domicile pour retrouver Barbara, une femme plus jeune. Il intervertit les positions en jouant des attraits sexuels que lui donne la jeunesse. Cette situation rend manifestes les rapports de privilège et d'oppression que confèrent les « rapports d'âge » (Calasanti, 2003, p. 204). Le lendemain d'une nuit où il a découché, Emmi se rend à son travail pour discuter. Devant son insistance, le contremaître provoque la risée générale : « c'est ta grand-mère du Maroc ? » Ali s'esclaffe avec eux, utilise son privilège d'âge contre elle. Elle est transformée en objet de dérision avec la complicité d'Ali, de la même manière qu'elle l'a traité en objet de consommation.

Dans la première moitié du film, la violence vient de l'extérieur. Elle est intériorisée par Emmi et Ali, sous le poids des injures et des regards hostiles. Dans la seconde, elle est extériorisée par les deux protagonistes, qui l'exercent réciproquement à l'intérieur du

couple. Ils intervertissent les rôles de victimes et de bourreaux. Leur réification mutuelle met en évidence l'entrecroisement des rapports de pouvoir et les contradictions entre oppresseur et opprimé au sein d'une même classe (Mulvey, 2009), ici, le prolétariat. Cette dynamique rend compte des frontières étroites entre les sphères privée et publique, entre le personnel et le social (Mayne, 1977, p. 63). Ce revirement dans le récit dévoile le mécanisme par lequel opèrent les normes sociales. Leur intériorisation forme le sujet et renforce la cohésion sociale, tout en suivant une logique d'exclusion. L'assentiment des autres s'avère essentiel pour Emmi, qui ne peut se passer de leur reconnaissance. « Personne ne peut vivre sans les autres », l'a averti sa collègue Paula. Pour rappeler les mots de Butler, les normes (ici de genre et d'âge) sont indispensables pour vivre « bien », tout en étant contraignantes : « même si l'on ne peut se passer des normes, nous ne pouvons pas non plus les accepter telles qu'elles sont » (Butler, 2012, p. 236). La dernière scène du film indique une issue possible à ce paradoxe (Elsaesser, 2005, p. 103).

5.3.3. Corps en marges rendus visibles

Le film met non seulement en scène l'internalisation de la pression sociale, mais aussi, d'après Elena Gorfinkel, « son extériorisation, qui repose sur la signification incorporée sur la surface de la peau⁴⁷ » (2012, p. 503). Dans le cas d'Emmi, c'est la pression conjointe des normes d'âge et de genre qui agit dans un mouvement d'« extériorisation de l'intérieur » et d'« intériorisation de l'extérieur ». Le processus évoque le modèle de la subjectivité incarnée décrit par Elizabeth Grosz en tant que flux continu entre intériorité corporelle et extériorité culturelle. La subjectivité des personnages n'est pas tant mise en évidence dans cette fable. C'est plutôt l'expression des corps qui rend visible leur subjectivation. Ce sont des corps usés et exploités de prolétaires, des corps en marges, mis sous la loupe inquisitrice des regards, dont la violence incarne celle de la norme. Le film donne à voir des corps invisibles, marqués par l'âge, la « race » et la classe.

⁴⁷ Traduction libre.

Les affections corporelles résultant de l'état psychologique d'Emmi sont genrées. Sous le poids des regards méprisants, Emmi a tendance à fondre en larmes et Ali à garder son sang-froid. En comparaison, la « crise » d'Ali prend plutôt d'assaut son corps brusquement. Il ne guérira jamais complètement de son ulcère d'estomac qui se répètera à tous les six mois. D'après le médecin, le syndrome est répandu parmi les immigrants, soumis à un « stress très particulier ». Comme l'hystérie (Bordo, 2003), l'ulcère évoque un mal « produit » par la société.

Nous relevons deux autres manifestations de la marque du genre et de l'âge sur le corps d'Emmi. Selon ses proches, le corps vieillissant d'Emmi n'a sa place que dans trois sphères. Sa présence est justifiée dans la sphère du travail. Emmi travaille comme femme de ménage, un emploi typiquement occupé par des femmes qui fait écho au *care* réalisé gratuitement à la maison. Son corps de prolétaire peut encore servir comme force de travail et être mis au service de ses riches employeurs. Ce dur labeur fait écho à la situation économique contemporaine des femmes âgées, triplement stigmatisées sur la base du sexe, de l'âge et du revenu limité. Le type de travail imite celui non rémunéré réalisé dans la sphère domestique. Dans le but qu'Emmi garde son enfant, son fils se réconcilie avec elle. Cette aide intergénérationnelle, aussi moralement « bonne » qu'elle le paraisse, traduit dans le film une forme d'exploitation. L'éthique de la sollicitude est tenue pour acquise chez les grands-mères. Une fois leur « fonction » reproductrice épuisée, elles doivent s'inscrire dans le « dispositif amoureux » et continuer de « dispenser de l'amour » à qui en demande (Navarro Swain, 2009, p. 100). Enfin, il est attendu qu'Emmi investisse la sphère de la consommation. L'épicier qui avait traité Ali avec mépris change d'attitude afin de la garder en tant que cliente. Son geste reflète la manière dont la société s'adresse aux personnes vieillissantes en tant que marché à exploiter.

Pour son entourage, le corps d'Emmi n'est pas « à sa place » dans un échange sexuel et affectif. Dans son article sur le système de deux poids, deux mesures qui s'adresse aux femmes en vieillissant, Susan Sontag rend compte du discours dénigrant le corps.

vieillissant des femmes : « That old women are repulsive is one of the most profound esthetic and erotic feelings in our culture » (Sontag, 1972, p. 37). Le film n'aborde jamais la sexualité d'Emmi de manière directe. Son désir est signalé par la médiation du miroir (Gorfinkel, 2012, p. 509). D'un regard oblique, Emmi contemple le reflet d'Ali, nu, sous la douche : « Tu es très beau, Ali ». Le désir est aussi présenté là où elle n'est pas, sous les traits de Barbara, la maîtresse d'Ali. Les scènes qu'Ali partage avec elle témoignent d'une nudité crue, à l'image de leur relation. Par contraste, aucune scène ne représente, ni même ne suggère celle d'Emmi. Ces moments sont-ils protégés des regards indiscrets (y compris celui des spectateurs et spectatrices) de sorte à préserver l'intimité du couple? Ou est-ce le corps vieillissant d'Emmi que l'on cache? Quand Ali avoue son infidélité, sa « nervosité », Emmi répond qu'il est libre, qu'elle ne peut rien lui interdire : « Je sais l'âge que j'ai. Je me vois tous les jours dans la glace. »

Et si leur « différence » les rapprochait? « Ensemble, nous sommes forts », répond Emmi à celui qui jure n'aimer qu'elle. Le couple atypique, « duo improbable » du point de vue de l'âge et de la culture, donne à observer les dynamiques sociales à plus grande échelle. C'est la subordination de l'un qui justifie de voir en l'autre un semblable, leur marginalité qui leur permet d'être ensemble (Warthenberg, 2009, p. 175-178). Leur relation figure ce que Gorfinkel nomme le « trope de l'impossibilité ». C'est l'impossibilité même de leur relation, son échec annoncé, qui rend visibles ces corps repoussés aux marges de la société, invisibles. L'union « contre nature » – ce sont les mots d'une habituée du bistrot – de ces corps marginalisés, les fait exister au grand jour. Aux yeux de l'auteure, c'est précisément leur caractère « asynchrone », le fait qu'ils ne coïncident pas dans le temps, qui les autorise à gagner le régime du visible. Après l'humiliation subie au garage, Emmi rejoue la scène de leur rencontre. Elle se rend au bistrot, s'assoie à la même table, commande un coca, fait jouer une musique bohémienne. Elle porte la même tenue qu'à leur mariage, Ali aussi. Il l'invite à danser. La répétition de cette scène « originelle » crée, selon Gorfinkel, une temporalité propre au couple, une suspension du temps et de la violence des regards, une « synchronie » des corps qui résistent (2012, p. 511). D'après

Skvirsky, la scène représente plutôt la solidarité de classe, qui n'a rien de naturel, un idéal (2008, p. 106).

Le couple se réconcilie sur la piste de danse, puis Ali tombe par terre. À l'hôpital, Emmi apprend que l'ulcère d'Ali risque d'être chronique. Dans la toute dernière scène, elle pleure à son chevet. Ali a les yeux fermés. Aucun des deux ne soupçonne le regard sympathique du médecin. Emmi tourne son visage vers la fenêtre trouble. Leur avenir n'est pas assuré, mais ils s'aiment. Elsaesser conçoit que la dernière scène présage une issue possible au paradoxe entre conformisme et exclusion sociale (2005, p. 104). Au regard de notre étude, le film illustre la conception du pouvoir en tant que restriction et capacité d'agir, tant au sujet des normes et de genre et d'âge, que du rapport au corps du sujet. Il rend visibles des corps marginaux par un jeu d'interversion, une dynamique aussi à l'œuvre dans le film suivant.

5.4. Vers le Sud. Le désir d'Ellen

« Quand [je serai vieille], je paierai des jeunes gens pour m'aimer, parce que l'amour est la chose la plus douce et la plus vivante, la plus raisonnable. Et que le prix importe peu.⁴⁸ »
– François Sagan (1954)

Vers le Sud (2005) se ressaisit de la figure du couple atypique. Trois femmes nord-américaines d'âge mûr, Ellen (Charlotte Rampling), Brenda (Karen Young) et Sue (Louise Portal), reviennent année après année retrouver leurs jeunes amants dans un petit hôtel haïtien situé en bord de mer, rivalisant pour conquérir celui qui joue l'amoureux de vacances en échange de cadeaux et d'argent. Avec en toile de fond l'Haïti postcoloniale sous la dictature duvalienne des années 1970, les jeux du désir masquent et dévoilent à la fois les rapports sociaux de sexe, de classe, d'âge, de race et Nord-Sud. Alors que *Tous les autres s'appellent Ali* porte ouvertement sur le racisme, il est plus

⁴⁸ Cité dans Laferrière (1997).

implicite dans *Vers le Sud* dont le sujet est d'abord et avant tout « la misère sexuelle et affective » des femmes vieillissantes occidentales.

Le long-métrage est réalisé par le cinéaste français Laurent Cantet, connu pour ses films engagés et soucieux de dévoiler le caractère politique de l'intime. Le film est inspiré de trois nouvelles de Dany Laferrière parues dans le recueil *La Chair du Maître*⁴⁹ (1997). Je ne m'attarderai cependant qu'à l'adaptation cinématographique. Ma lecture insistera sur une interprétation du film en fonction de l'expérience du vieillissement vécue par un des personnages féminins principaux, qui constitue la prémisse du film. Je me concentrerai sur le personnage d'Ellen en particulier, car le thème de l'âge caractérise davantage son expérience. Le film porte néanmoins sur trois femmes⁵⁰. Je les désignerai au pluriel quand leurs expériences coïncident et créent un effet de multiplication.

5.4.1. Voix de femmes : récits, narration et subjectivités

La subjectivité d'Ellen est mise de l'avant au moyen de l'expression narrative et filmique de son point de vue. Celui-ci est rendu de manière à favoriser l'identification au personnage plutôt que la distanciation. Ellen est une vacancière américaine âgée de cinquante-cinq ans. Elle entretient depuis quelques années une relation avec Legba (Ménothy César), âgé d'environ dix-huit ans. Legba est aussi l'amant du personnage de Brenda, une situation qui ne manque pas de générer des frictions. Comme le personnage de Marion dans *Another Woman*, Ellen est professeure dans une université. Son intelligence et son orgueil intimident les autres.

Dans des scènes situées hors du temps du récit principal, chacune des femmes est filmée seule dans sa chambre. L'expression de sa subjectivité est alors rendue par le langage cinématographique, les effets de caméra suggérant davantage un rapprochement qu'une

⁴⁹ Dans la foulée de la sortie du film, le livre a fait l'objet de modifications mineures et a été publié à nouveau, empruntant cette fois le titre *Vers le Sud* (Laferrière, 2006).

⁵⁰ Ellen et Brenda tiennent en parts égales les rôles principaux. Les exemples employés porteront cela dit sur le personnage d'Ellen. Comme le récit s'articule surtout autour de la rencontre et de la relation d'Ellen et Brenda avec Legba, le personnage de Sue est plus périphérique.

mise à distance du personnage. Précédée d'un intertitre annonçant le prénom de la protagoniste, singularisant ainsi son expérience, la séquence lui appartient, rythmée par le flux de ses paroles. Un plan moyen la montre d'abord assise sur son lit jusqu'à ce que son visage soit éventuellement filmé en plan rapproché, regardant presque l'objectif, comme si elle s'adressait à un interlocuteur absent, voire aux spectateurs et spectatrices. L'intimité du lieu – la pièce close, le lit, les lamelles des persiennes filtrant la lumière, l'ambiance en clair-obscur – crée une impression de proximité avec la protagoniste, accentuée par un cadrage de plus en plus serré. La narration est à la première personne, le ton employé, celui de la confidence. Crédible et d'apparence sincère, le jeu de l'actrice, qui s'apparente à un réalisme documentaire, déstabilise le stéréotype de femme vieillissante incarnant la figure de l'Autre. Plutôt que de susciter un rapport d'altérité, ces scènes interpellent et encouragent une identification avec la femme, sujet du récit.

Sous forme de témoignage, le personnage féminin raconte ses déboires amoureux avec les hommes du Nord, qui contrastent avec la passion que lui inspire son jeune amant. Ellen évoque la difficulté à rencontrer des hommes désirables dans sa ville : « J'ai eu cinquante-cinq ans le mois dernier. Laissez-moi vous dire qu'il n'y a rien à Boston pour les femmes de plus de quarante ans. Ne me dites pas le contraire, j'ai fait plus d'une centaine de fois les bars de cette putain de ville snob et vraiment il n'y a rien qui puisse de près ou de loin ressembler à Legba. » Elle avoue confondre sexe et amour : « Je suis folle de l'amour. Le sexe ou l'amour, je ne sais plus ». Cette scène illustre l'expression du désir féminin et ébranle sa supposée passivité et sa disparition avec l'âge.

De chaque récit se dégage la réalité commune du mépris qu'inspirent les femmes vieillissantes aux hommes occidentaux, leur rejet hors des jeux de la séduction. Leurs histoires personnelles révèlent un manque d'ordre affectif et sexuel, marqué par l'indifférence du regard d'autrui. Non sans une pointe d'ironie, Ellen regrette que les hommes de son milieu se montrent incapables du moindre désir envers elle : « À plus de quarante ans, si t'es pas trop conne, tu n'intéresses que des frustrés congénitaux ou les maris cocus. » Elle expose la situation de son point de vue, rend compte des motivations et

des justifications de ses gestes, faisant ainsi une entorse aux scénarios passant sous silence la complexité des expériences et des raisons d'agir des personnages féminins, ailleurs souvent dépeints comme intuitifs et impulsifs. Les femmes sont les sujets du récit et du désir, elles énoncent réflexivement les motifs pour lesquels elles se rendent à Haïti. La structure narrative les met au premier plan. Si on les avait présentées à travers un point de vue masculin, on aurait eu droit, sans doute, à un regard les ridiculisant.

5.4.2. Regards de femmes : appropriation, subjectivation et objectivation

Outre le point de vue énoncé par la parole, il faut tenir compte de celui exprimé par le regard, sens le plus cher à la culture occidentale, qui met à distance, objective. Dans *Vers le Sud*, le regard féminin sur les corps de jeunes hommes prévaut, avec la complicité de l'œil de la caméra. Il s'accorde ainsi avec la position conjoncturellement dominante de ces femmes. Celles qui possèdent le regard sont aussi celles qui détiennent le pouvoir économique. Chez Ellen, le désir est marqué par le regard dont elle est le sujet et Legba l'objet : « Qu'est-ce qu'il était beau. J'aurais pu passer des heures à le regarder. Il pouvait me faire jouir presque sans me toucher. Des fois je croyais que j'allais mourir, il me restait presque plus rien dans le corps. Rien que pour ça j'aurais tout fait pour ne pas le perdre, pour rester près de lui. » Une scène où elle le photographie illustre ce rapport sujet-objet du désir, lequel se détourne des scripts genrés traditionnels. Ellen demande à Legba de demeurer couché sur le ventre et de fermer les yeux, le visage tourné sur le côté : « Je veux voir ton visage endormi et ton cul », dit-elle. La pose marque l'objectivation du corps de Legba. Isabelle Roussel-Gillet résume : « L'objet cadrant, "l'appareil photo" que tient Charlotte Rampling, impose un regard féminin, participe de l'érotisation et surtout pose un point de vue » (2010, p. 4). On peut aussi interpréter la prise de ce cliché comme une tentative d'immortaliser l'objet de son désir, qui incarne l'idéal de beauté de la jeunesse. Marginal au cinéma, le regard féminin objectivant déstabilise. Contrairement à ce que certaines études ont relevé dans des films présentant des personnages de femmes désirantes de cet âge, le regard féminin sur les hommes n'est pas traité de manière humoristique.

5.4.3. Brèche hors du temps du vieillissement

Le récit et le jeu de caméra mettent en évidence la subjectivité ainsi que le point de vue d'Ellen. Il est suggéré que l'histoire se situe dans un temps suspendu, permettant l'expression d'un désir autrement refoulé, en raison de sa propre marginalisation aux États-Unis. Il est sous-entendu que son expérience relève d'une intériorisation du discours occidental âgiste sur le corps féminin vieillissant. Elle sent que lui échappent deux facettes du désir, celles d'en éprouver et d'en constituer l'objet. Ce rapport au désir révèle l'angoisse du vieillissement, vécue à la manière d'une urgence et d'une résistance au temps. Le voyage se présente comme une brèche hors du temps du vieillissement. Haïti incarne un lieu à l'extérieur de l'horizon temporel quotidien, qui permet de se libérer du temps du Nord qui exclut le désir. Les repères temporels sont brouillés. Le film se déroule à « Haïti, fin des années 70 », selon l'indication écrite au début, sans qu'on en ait fait un « film d'époque », avec des vêtements et des scènes de villes typiques. De cette absence de pittoresque surgit l'impression d'un lieu hors du temps, susceptible d'embrasser plusieurs périodes à la fois. Ellen s'y sent différente, dans une sorte de présent sans passé ni futur, temporalités qui la rattrapent épisodiquement et font anticiper le retour à la « normale », caractérisée par le manque et par une position sociale inférieure.

En se rendant dans ce petit hôtel exotique, Ellen aspire à retarder l'invisibilité sociale à laquelle elle se sait condamnée. Haïti est présenté comme un lieu et une culture différents, où l'on peut se soustraire à la culture occidentale âgiste. Ellen n'y agit pas en concordance avec la norme d'âge, au risque de ce que Russo (1999) appelle le « scandale de l'anachronisme ». La romance de vacances qui convient, selon les scripts dominants, à la période de l'adolescence ou du début de la vie adulte, prend place ici à un âge apparemment inapproprié. Ellen agit contre le temps d'une manière qui la met en danger, celui d'être ridiculisée ou méprisée. Elle a conscience de l'incongruité de sa situation : « Parfois, je l'imaginais [Legba] avec ses copains en train de rire de moi, enfin de moi et de toutes les autres. Mais tout cela m'était égal, je n'ai jamais eu peur de

souffrir. » Pour Ellen, ne pas agir « selon son âge » prend la forme, comme le suggère Russo, « d'un risque qui est à la fois nécessaire et inévitable en tant que signe de vie ». Ainsi, Ellen préfère risquer le ridicule et la souffrance plutôt que de se passer de Legba.

Cette résistance au temps semble signifier qu'elle subsiste en tant que sujet désirant. Or, un tel scénario comporte une sorte de fatalité, puisque le désir est insaisissable et se dérobe, pareillement au temps. Plus encore, sous les apparences d'un lieu idyllique où tout est permis se cache le rapport socioéconomique qui lui est favorable et sans lequel elle ne pourrait déjouer ce qu'elle fuit. Tout au long du film, l'apparente suspension des inégalités avorte sans cesse, des événements ou paroles interrompant tout épisode qui se déroulait jusque-là sans allusion à la différenciation sociale entre protagonistes. Ellen fait preuve d'ingérence dans la vie de Legba. Elle lui offre un passeport, l'incite à s'installer avec elle aux États-Unis, se moque de ses habits à la mode occidentale. Elle prétend, par ses privilèges de classe, savoir mieux ce qui lui convient. Le privilège que détient Legba est lié à son jeune âge. Durant leurs moments d'intimité, le jeune homme ne manque pas de lui rappeler leur différence d'âge. Pendant leurs jeux dans la mer, il lui dit qu'il n'aime pas quand ses cheveux sont mouillés : « tu as l'air vieille d'un seul coup ». Dans une scène où il lui étend doucement de la crème sur le visage, Legba répond à Ellen, qui offre de lui en appliquer à son tour : « j'ai pas l'âge moi, j'en ai pas besoin. »

Haïti n'est pas le paradis perdu de l'éternelle jeunesse. Sous les apparences d'un ailleurs où sont suspendues les règles morales de leur société se cache un rapport économique permettant de s'y soustraire. Les rapports Nord-Sud rendent possible la redistribution des rapports de pouvoir à la faveur des femmes plus riches. Affirmer, à l'exemple de Sue, qu'« ici, tout est différent » mérite d'être nuancé. C'est un lieu où les masques sociaux s'échangent, diffèrent, mais demeurent en place. Comme le dit une dame à Albert dans la scène d'ouverture : « les bons masques sont mélangés avec les mauvais, mais tous portent un masque ». Le dénouement révèle que leur idylle ne se déroule pas hors du temps et qu'il ne passe pas outre les réalités contextuelles. Vers la fin du film, Legba meurt assassiné. La nouvelle bouleversante annonce une conclusion bien différente pour

Ellen et Brenda. Ellen quitte Haïti : « Il faut que je rentre chez moi. Pourtant je sais ce qui m'attend là-bas. » À l'aéroport, elle est vêtue de noir, le regard triste. Partir, c'est retourner à son identité vieillissante, pour ne jamais revenir peut-être. C'est aussi porter le deuil de son corps désirant et de celui de l'amant tant désiré. Quant à Brenda, elle choisit de demeurer dans les Caraïbes. Délivrée de ses obligations, elle projette de connaître « toutes » les îles et leurs hommes. Ce dénouement souligne une apparente impasse. D'un côté, le départ d'Ellen nous invite à considérer la misère affective et sexuelle que vivent des femmes vieillissantes au Nord. Son retour aux États-Unis signifie sans doute qu'elle y vieillira en renonçant aux plaisirs de la chair et à l'expression de ses désirs. De l'autre côté, l'issue empruntée par Brenda suggère que le seul moyen d'éluder ces difficultés repose sur l'exercice de son privilège de Blanche nantie et d'encourager le tourisme sexuel. Aucun dénouement ne semble présenter de scénario souhaitable.

Vers le Sud déconstruit les préjugés âgistes et sexistes qui nourrissent habituellement le cinéma. L'agentivité des femmes se heurte néanmoins aux déterminismes sociaux révélés dans le film. Alors qu'elles tentent d'exprimer leur désir, la conclusion du film met en évidence que les relations interpersonnelles ne peuvent jamais faire fi du contexte culturel, social et politique. Il y aurait eu lieu d'analyser plus en profondeur la thématique de l'exploitation sexuelle et l'imbrication des rapports de pouvoir à l'œuvre dans le film, tellement de nombreux dualismes opposent les deux catégories d'exclus : d'une part, de jeunes hommes du Sud, noirs et pauvres; de l'autre, des femmes du Nord d'âge mûr, blanches et de classe moyenne supérieure. J'ai préféré insister sur la représentation d'intrication du sexe et de l'âge dans l'expérience du désir féminin.

La critique la plus instructive de *Vers le Sud* s'incarne dans un autre film, le controversé *Paradis : Amour* d'Ulrich Seidl (2012), qui met en scène des cinquantenaires autrichiennes en quête d'amour et de sexe auprès de *beach boys* kényans. La comparaison de ces deux films incite à explorer le potentiel subversif de la performance d'actrices d'âge mûr dont les corps dérogent aux canons esthétiques occidentaux. La silhouette « classique », svelte

et symétrique d'Ellen, irradiante dans *Vers le Sud*⁵¹, contraste avec la figure bien en chair de Teresa (Margarete Tiesel), exhibée et dénudée sous un jour peu flatteur. Nul érotisme, dans *Paradis : Amour*, où la sexualité rime avec la désillusion et l'exploitation. Que nous jugions convaincante ou non sa dénonciation du tourisme sexuel, l'esthétique crue de Seidl permet d'apprécier la force subversive du « grotesque », un risque que Cantet a choisi d'éviter.

Bien qu'il remette peu en cause la représentation de corps féminins normés, *Vers le Sud* redéfinit la construction de la subjectivité des femmes vieillissantes à l'écran. Il signifie leur expérience du désir, à partir d'une position de sujet, plutôt que comme figure d'altérité. L'ambiguïté dans l'approche du sujet, qui ne suggère ni condamnation ni appui complaisant, expose des points de vue qui esquivent les représentations habituelles. Sans juger ni prendre parti, le film donne voix à des personnages peu entendus, exerçant une subjectivité genrée. Il propose des images peu exploitées sous cet angle au cinéma. Le scénario rend possibles d'autres configurations, non sans qu'une telle ouverture ne pose problème. Les difficultés abordées ne sont pas réglées, le film ne témoignant pas d'une prise de position. Sa force consiste par ailleurs à nous inviter à le faire.

5.5. Trente tableaux. Paule Baillargeon par elle-même

« Tel est le paradoxe de l'écriture. Grâce au pouvoir de remémoration, elle accorde deux vies à qui s'y adonne, celle d'avant et celle de maintenant. Mais celle d'avant, en s'écrivant, devient tout aussi présente et vivante que l'autre d'aujourd'hui – ainsi bat le cœur de cette simple vérité. »
– Madeleine Gagnon (2013)

En 2011, la femme de cinéma Paule Baillargeon est accueillie à titre de cinéaste en résidence à l'ONF. Durant une année, les ressources de la maison de production sont

⁵¹ Les personnages féminins de *Vers le Sud* sont tous minces, à l'exception de Sue. Son corps correspond toutefois aussi au corps « classique », transcendant et harmonieux, que Mary Russo (1995) oppose au corps grotesque « carnavalesque », hors-norme, abject, « irrégulier ».

mises à sa disposition. Des dessins de l'artiste pluridisciplinaire, amassés ici et là, servent de prétexte à la narration des événements qui l'ont marquée. Paule Baillargeon a trente ans, dix ans, soixante ans, puis dix ans de nouveau. La réalisatrice nous convie à aller à sa rencontre. Son récit commence ainsi, « J'écris. J'ai trente ans. J'attends. Comme une femme attend. » Sa voix douce accompagne des images d'elle accumulées au fil de son parcours d'artiste féministe. Baillargeon se raconte, en rassemblant les morceaux épars de ses archives personnelles. Dessins, peintures, animations, photographies, vidéos maison et extraits de films composent une mosaïque de trente tableaux.

Le film se distingue des longs-métrages de fiction dont il a été question plus tôt. Baillargeon nous propose un autoportrait à teneur biographique, performative et poétique. À la suite de sa diffusion à la Maison de la culture Rosemont-La Petite-Patrie⁵², j'ai eu la chance de questionner la créatrice. Pourquoi son récit passe-t-il outre sa carrière d'actrice? Baillargeon me corrige. C'est bien elle, l'actrice, qui narre le film et apparaît dans les nombreux extraits vidéos. Le corps de l'actrice est aussi celui de la réalisatrice. Le film fait écho au travail d'Agnès Varda, plus particulièrement son « auto-filmo documentaire », *Les plages d'Agnès* (2008). Les deux cinéastes proposent des essais documentaires originaux, dans lesquels elles revisitent leur œuvre, se mettent en scène et réinterprètent des moments qui ont façonné la trame de leurs vies.

Le récit fragmentaire et non linéaire de Baillargeon laisse apparaître une « image plurielle » (Office nation du film, 2011), forgée à partir d'un parcours tout en contraste, entre désir et déception, joie et souffrance, colère et espoir, création et invisibilité, intime et social. Témoin à la fois des changements sociaux et d'une histoire qui, trop souvent, se répète, Baillargeon transmet un récit tout en nuances, qui nous renseigne sur un rapport au genre et à l'âge ancré dans l'histoire personnelle et sociale.

⁵² Le 14 novembre 2012.

5.5.1. Un autoportrait par fragments

Le premier fragment du film, très court, ne comporte aucune narration. Il s'agit d'une scène tirée du film *La Dame en couleur* (1985). Baillargeon, l'actrice, enlève son habit de religieuse. Ce segment est à l'image des multiples habits portés par l'artiste dans sa vie : cinéaste, comédienne, mère, étudiante, féministe. Cette scène illustre aussi la mise à nue qu'exige sa démarche. Elle puise dans des images extraites d'un répertoire très intime : des vidéos de sa fille, de sa mère, de son chien Watam et d'elle; des photos de famille; des films dans lesquels elle joue ou réalisés par elle. Elle livre des souvenirs douloureux, ressasse des « histoires pleines d'images et de blessures ». Sa relation avec ses parents, la fin d'un amour, sa lutte contre la dépression, sa solitude, sa « colère des origines maudites » sont révélées dans le plus grand dépouillement. Le titre du film dont est tiré l'extrait, *La Dame en couleur*, nous introduit au lien qui unit Baillargeon à l'art, à la création, à la couleur, au désir. « Je ne suis qu'une femme traversée par les couleurs ». Le « film de sa vie » est raconté au présent dans un ordre non chronologique. Le « je » narratif décuple les identités temporelles avec, pour constante, la voix douce de Baillargeon, empreinte de révolte. Son identité plurielle se dévoile à travers la multiplicité des âges de sa vie, des lieux investis, des rôles assumés et des disciplines pratiquées. Certains âges reviennent en boucle réinscrire l'intensité du sentiment rattaché à une époque particulière, manifestant la force du désir et la puissance non moindre de sa répression.

Le désir de créer l'habite au moins depuis l'épisode où, à dix ans, elle songe à participer à un concours de dessin. « Une envie terrible me prend, de dessiner Robin Hood. Une sensation étrange dans le ventre, un surprenant désir de bonheur. Et les mots sortent de ma bouche, sans effort, comme s'ils ne venaient pas de moi, mais d'une autre, celle que je pourrais devenir. » Sa mère « tue » son ambition : « Comme c'est dommage que tu n'aies pas de talent en dessin. » À son rêve de devenir trompettiste, son père rétorque que l'instrument est trop dur pour les filles. « C'est comme ça, c'est la vie. » Plus tard, étudiante au cours classique, elle se rend malade à regarder des filles de son école qui

« baignent dans la lumière ». Elles peignent à l'aquarelle. À dix ans, elle fait l'expérience d'une autre sorte de désir, celui qui « plonge dans l'eau glacée ». Son père, dont elle découvre la faillibilité, lui remet un livre qui n'est pas de son âge. Sa confiance enfantine est trahie. Le désir, qui fait d'elle « quelqu'un d'autre », la transporte et la brûle à la fois.

5.5.2. Créer, un antidote à l'invisibilité

Plusieurs images retracent son combat contre l'invisibilité sociale, en tant que femme. À treize ans, elle écoute sa mère et ses amies raconter « leur vie de ménagères trompées et méprisées ». Les femmes, assises, semblent faire « corps avec leur chaise. » Immobiles, invisibles, elles regardent, impuissantes « la vie qui passe sans elles ». À vingt-sept ans, Baillargeon achète courageusement du papier et un crayon. Elle dessine pour la première fois, depuis l'épisode honteux du concours de dessin. Sous les traits apparaissent d'étranges personnages, des « femmes-chaises », à l'image du destin auquel elle souhaite échapper. « J'écris pour ne pas mourir ». Pour ne pas sombrer dans la dépression, elle sublime sa colère dans la création, illustrant l'interversion entre l'intériorisation des normes sociales, dans toute leur violence, et l'extériorisation de la colère par l'art. Elle écrit, elle dessine, elle performe, elle tourne. Créer lui permet de lutter contre l'invisibilité, un combat à renouveler toujours.

Avec Baillargeon, le personnel est plus que jamais politique. « J'ai soixante-quatre ans et je me souviens. » Ses expériences personnelles sont ancrées dans l'histoire des femmes du Québec. Quand Baillargeon a dix-huit ans, sa mère réunit toute la famille pour leur lire des passages de *La femme mystifiée* de Betty Friedan en s'exclamant « c'est moi, ça! ». L'artiste porte en elle l'histoire de sa mère, qui figure celle de toutes femmes : « Ma mère et moi, c'est la même. Elle m'a donné sa colère et elle m'a dit "venge-moi". » Dans un extrait vidéo, Baillargeon dit : « Nous, les femmes, sommes perpétuellement dans des événements d'octobre ». Elle rejoint, à trente-deux ans, le mouvement féministe et constate qu'elle n'est « pas folle ou alors il y a beaucoup de folles comme moi ». Une photographie apparaît, sur laquelle plusieurs chaises alignées : « des femmes racontent

leurs vies, leurs humiliations, leur invisibilité... ». Elle veut saisir l'occasion de participer à cette révolution, qu'elle croit éphémère, « c'est trop gros pour durer ». Plus tard, mère d'une fille de six ans, elle voit arriver « les terribles représailles ». À l'école Polytechnique, le 6 décembre 1989, Marc Lépine assassine quatorze étudiantes parce qu'elles sont des femmes, parce qu'il hait les féministes. « Il n'y a pas de révolution tranquille avec les femmes. C'est une révolution sanglante. »

L'image d'une robe rouge, en tant que symbole de la répression des femmes, inspire son premier film. Transportée par l'enthousiasme du mouvement des femmes, elle en réalise un second, « marqué au fer rouge du féminisme ». Les femmes font la grève. Sur le plateau de tournage, rien ne va plus. La réception abrupte de son film la musèle : « Je rase les murs, invisible, persuadée que le cinéma, c'est fini pour moi. Je ne me trompe pas. Je tournerai d'autres films, mais je ne ferai plus de cinéma, le mien. Je ne pourrai plus explorer ma manière, je ne pourrai plus raconter mon histoire. »

Trente tableaux renoue avec ce cinéma engagé. Baillargeon crée de nouvelles images. Des « femmes-chaises », mais aussi des baignoires témoins de ses souffrances et de ses joies. Le tableau sombre d'une baignoire dans laquelle elle « se noie » est contrasté par des images de bain avec sa fille, représentant le bonheur de la maternité : « Je suis un animal avec son petit, et tout est transfiguré. » La figure de l'animal illustre le désir de symbiose et de protection. Enceinte, elle est un « monstre, un genre d'animal avec un trésor dans le ventre ». L'animal, c'est aussi son chien Watam. Elle s' imagine, en mourant, fusionner avec lui : « Maintenant, je suis en lui. Il n'y a plus de femmes-chaises, plus de représailles. J'ai oublié tout le malheur. »

Le film est habité par la thématique de l'espoir. « Malgré tout ce que je dis et tout ce que je suis, comme une jeune fille, je rêve encore à l'amour ». De retour dans le paysage abitibien natal, Baillargeon intervient dans une scène de son passé. Elle dépose en bordure d'un ruisseau une statuette de la Sainte Vierge, dont elle avait tant souhaité l'apparition quand elle était enfant. Le son mélancolique de l'égoïne berce la scène. Sa

filles Blanches, pour qui « la vie commence », signe la trame sonore du film. La paix que lui a amenée la naissance de sa fille n'empêche pas la « vieille féministe » qu'elle est de considérer avec suspicion « les vieilles idées à nouveau au goût du jour », telle la nostalgie de certaines femmes de demeurer à la maison.

5.5.3. « Je croyais que ma vie pouvait résonner dans celle des autres⁵³ ».

Dans plusieurs entrevues, Baillargeon insiste sur l'importance de raconter les luttes féministes et d'immortaliser les voix de femmes qui se sont élevées et qui ont façonné l'histoire du Québec. À ses yeux, les gens de son âge doivent transmettre cet héritage aux générations suivantes. Baillargeon témoigne. Elle laisse une trace, qui se fait l'écho de ces vies de femmes : « J'aurai bientôt soixante-cinq ans, et je suis une femme seule avec toutes les femmes. »

D'après elle, vieillir exige de faire quelques deuils. « Je comprends désormais que ma vie ne sera plus jamais comme avant. » Elle prend parfois son temps pour monter les escaliers, « comme les petites vieilles qui me faisaient pitié quand j'étais jeune. » Un sentiment d'invisibilité tout particulier la touche, en tant qu'actrice vieillissante. « J'ai cinquante-deux ans. Malgré mes appels répétés au destin, le cinéma, l'art de l'impossible, s'éloigne de moi en courant. Il me fuit. Je me demande comment on fait pour survivre quand on est invisible⁵⁴. » Une scène, tournée par elle, est jouée à reculons.

Comment échapper à l'invisibilité? Par la création, toujours. Depuis quelques années, elle peint, comme elle l'exprime dans le dernier de ses « trente tableaux ». « J'aime tout de la peinture. Aucune peine ne s'y mélange, c'est un bonheur pur. » Dans l'extrait vidéo sur lequel se conclut le film, elle se baigne. « Le souvenir de ma mère flotte autour de moi. Je

⁵³ Ce sont les mots employés par Paule Baillargeon dans une entrevue avec Nathalie Bissonnette (2012).

⁵⁴ Dans une entrevue à la radio, Baillargeon dénonce d'ailleurs le système de deux poids, deux mesures affligeant les femmes qui exercent son métier : « Beaucoup d'hommes peuvent se développer davantage, l'âge n'est vraiment pas un problème, mais pour nous... Bon, j'en ai des désirs, j'aimerais ça, faire un grand premier rôle au cinéma [...] ça n'existe pas, ça ne peut pas exister. J'en ai fait mon deuil, c'est tout, je fais d'autres choses. » (Desautels, 2007)

la vois dans son petit appartement lumineux, extrêmement vieille et toujours belle. Nous sommes dans un silence. Nous n'avons pas grand-chose à dire. Elle regarde au loin et elle dit : "Es-tu heureuse toi, Paule?" Oui, maman. En ce moment, je suis parfaitement heureuse. » La lumière rose du soleil couchant envahit l'eau dans laquelle elle flotte, paisiblement. Oui, « ces couleurs » sont bien celles de sa vie.

Contrairement aux autres films présentés dans mon corpus, le fait de vieillir n'est pas ici montré comme une « crise ». La crise ne « surgit » pas brusquement avec la prise de conscience de l'invisibilité sociale des femmes en vieillissant. En tant que féministe en colère, Baillargeon voyait déjà cette invisibilité des femmes de tous âges dans plusieurs sphères sociales. Son histoire montre comment « vieillir féministe » implique à la fois un rapport critique au fait d'être une femme et s'inscrit dans une volonté de transmission toute particulière. Au vu de la profondeur de son témoignage, le film signale la pertinence de consulter le travail des réalisatrices féministes pour explorer plus avant la question de l'autoreprésentation.

CHAPITRE VI

DISCUSSION

Les récits, chacun à leur manière, racontent l'histoire de femmes qui remettent en question les normes de genre et d'âge. Ils mettent ainsi en évidence la manière dont ces normes agissent sur les vies des femmes, mais aussi les stratégies par lesquelles elles tentent de se défaire de leur emprise.

6.1. Intériorisation des normes de genre et d'âge

6.1.1. Exclusion et invisibilité sociale

Tout au long de son récit, Paule Baillargeon dépeint la manière dont la colère de sa mère irrigue sa volonté de se soustraire à l'invisibilité sociale d'une « femme-chaise », « destinée à laver la vaisselle et à torcher les autres ». Le récit de Baillargeon rejoint l'idée mise de l'avant par Butler, selon laquelle l'intériorisation de la norme de genre construit l'identité. Le pouvoir de la norme « produit » un sujet (Butler, 2005), autant de manière affirmative que restrictive. Baillargeon retrace son propre parcours, traversé par l'histoire des femmes du Québec, leurs victoires et la violence des « représailles ». Elle rend compte à la fois du désir d'émancipation et du pouvoir de contrainte. L'histoire d'Emmi évoque cette dynamique, où s'entrecroisent normes de genre et normes d'âge. Son entourage exerce des pressions afin qu'elle adopte des attitudes, des comportements et des « perceptions subjectives » (Arber et Ginn, 1995) jugés conformes à son âge, selon des critères construits socialement. Son inconduite lui vaut d'être punie par ses proches, dont « l'âgisme genré » se manifeste par l'insulte de « vieille putain » qu'ils lui adressent. *Tous les autres s'appellent Ali* comme *Trente Tableaux* illustrent le fonctionnement de la norme,

« comme ce qui nous lie, mais aussi comme ce qui crée l'unité que par une stratégie d'exclusion » (Butler, 2012, p. 236).

6.1.2. Récit culturel du vieillissement comme déclin

Ces films sont ancrés dans un contexte social où le vieillissement s'inscrit dans ce que Margaret Gullette nomme le « récit culturel du déclin ». Myrtle refuse dès le départ cette manière d'être « âgée par la culture » (2004, p. 12). Elle s'envoie nonchalamment la main dans le miroir, qui symbolise l'œil du social. Elle explique à la scénariste qu'elle ne s'identifie pas à ce récit et qu'elle juge néfaste de le propager en acceptant d'interpréter tel quel le scénario proposé. Il ne s'agit pourtant pas d'un déni de l'âge, mais seulement d'une volonté de le définir dans des termes qui se rapportent à son expérience, plutôt qu'à une catégorie déjà tracée d'avance. Quant au personnage de Marion, elle fait face à ce récit de manière existentielle. En regard des confidences de son père âgé, tourmenté par les regrets, elle réévalue sa vie pour esquiver pareil destin et affirme qu'il n'est pas trop tard pour changer sa vie. C'est précisément le fait d'avoir dérogé aux assignations genrées qui lui permet d'effectuer ce retournement, forte de l'indépendance et du bagage intellectuel gagnés au cours de sa vie. En revanche, Emmi, dans la scène où elle se regarde dans le miroir, semble avoir intériorisé le « regard du déclin¹ » (Gullette, 2004, p. 163). En tant que femme, elle est, comme l'écrit David Le Breton, « cernée par une infinité de miroir [sic] qui la juge, à commencer par son propre regard qui intériorise l'évaluation sans indulgence des autres » (1990, p. 233). Son intériorisation de l'âgisme genré est indiquée par un jeu de miroir, où elle se désigne comme suit, « moi, une vieille femme », à l'image des autres, qui l'appellent « la vieille ». La catégorie sociale de l'âge exclut, marque les corps, de sorte à, rappelons-le, « cristallise[r] sur les corps en transformation continue, des valeurs et des significations dont l'importance régit la place que chacune doit occuper dans les relations humaines » (Navarro Swain, 2003 p. 8).

6.1.3. Système de deux poids, deux mesures

Le système de deux poids, deux mesures, le « double standard » genré en terme de vieillissement est abordé de manière indirecte dans les films. *Opening Night* et *Tous les autres s'appellent Ali* rendent compte de la conception binaire de l'âge présente dans la société, qu'il s'agisse de Myrtle qui doit jouer la « seconde femme » ou d'Emmi à qui l'on ne s'adresse plus que sous le vocable de « vieille femme ». La manière dont cette question est abordée dans *Une autre femme* est plus ambiguë. Comme Marion n'a pas adopté des traits culturellement associés à la « féminité », son rapport au vieillissement se pose différemment. D'après Susan Sontag, les qualités associées à la « masculinité » – la compétence, l'autonomie et le contrôle de soi –, ne disparaissent pas avec l'âge, contrairement à celles que nos sociétés attribuent à la « féminité » (1972, p. 31). Dans le cas d'Ellen, le « double standard » s'exerce en matière de sexualité. D'après Susan Sontag, celui-ci « opère toujours au désavantage des femmes », qui « deviennent sexuellement inéligibles bien plus tôt que les hommes » (1972, p. 31). Du point de vue du personnage d'Ellen, l'absence de désir des hommes de son milieu est attribuable à l'âge, au fait d'avoir « plus de quarante ans ». Elle cherche, en se rendant en Haïti, à échapper à une certaine marginalisation sociale, celle de n'être plus désirable au Nord, tout en utilisant ses privilèges de classe pour exploiter son amant. Un sentiment d'invisibilité, qui est le fait de ce « double standard », est évoqué par Baillargeon quand elle mentionne que le cinéma la « fuit ». Ce constat rejoint le contexte évoqué dans mon premier chapitre au sujet de l'invisibilité des femmes vieillissantes au cinéma. Dans *Trente Tableaux* comme dans *Opening Night*, le contexte d'âgisme genré au cinéma rejoint la représentation cinématographique, la réalité sociale fait partie du récit.

6.2. Resignification des normes

6.2.1. La crise

Des images particulières sont mobilisées dans les films pour aborder les sujets discutés. J'en dénombre trois qui reviennent fréquemment. Dans un premier temps, l'image de la crise paraît emblématique des films portant sur des personnages de femmes vieillissantes. Dans *Opening Night*, *Une autre femme* et *Tous les autres s'appellent Ali*, les personnages font face à une crise. Quelque chose s'éprend d'elles et les force à prendre position. Par définition, la crise évoque une « étape décisive », qui peut revêtir un ou plusieurs des sens suivants : physiologique, psychologique et sociologique. Les protagonistes doivent faire échec aux normes sociales. La crise s'en prend à leur corps, hors de contrôle, qui évoque la construction sociale du corps féminin comme « pathologique » (Fausto-Sterling, 1999). Au sens psychologique, la crise pointe la nécessité de changement, qui passe par une rupture. Au sens sociologique, la crise inscrit le récit dans un contexte plus large, où le rapport aux normes sociales est problématique et où elles sont retravaillées, amenées à être modifiées, ce qui ne se fait pas sans une certaine résistance.

6.2.2. Le double

Une autre figure importante est celle du double plus jeune, qu'il s'agisse de la jeune admiratrice Laura dans *Opening Night*, de Hope, la femme enceinte dans *Une autre femme*, de Barbara, la maîtresse d'Ali dans *Tous les autres s'appellent Ali*. Ces figures incarnent l'inspiration, la maternité et la sexualité, chacune associée à la jeunesse. Ce sont des images de la jeunesse que les protagonistes incorporent, symboliquement, en elles, tout en devant, en partie, s'en distancier. Le rapport réflexif à cette image constitue un moment privilégié de déconstruction comme de subjectivation.

6.2.3. Le miroir

Enfin, le miroir, proche du double, participe à l'imagerie commune de plusieurs films. Dans *Opening Night*, le lieu d'apparition du double est le miroir. David Le Breton remarque d'ailleurs que dans plusieurs récits « l'ambivalence née de la relation à son propre visage se radicalise dans l'imaginaire social sous la forme du double » (1992, p. 190). Plus encore, « dans ces récits le miroir est le lieu où le plus souvent se révèle le double, s'anime un visage qui se détache de son possesseur pour mener son existence propre » (p. 191). La relation entre Myrtle et Laura prend cette forme. Dans *Tous les autres s'appellent Ali*, le miroir symbolise plutôt l'intériorisation du regard objectifiant d'autrui. Ce regard est masculin et jeune. Il réifie doublement Emmi, en tant que femme et en tant que femme âgée. Dans *Une autre femme*, la scène d'ouverture où Marion se regarde dans le miroir évoque l'ambiguïté entre la possibilité d'une réflexivité et d'une connaissance de soi et le piège des apparences, le miroir comme trompe-l'œil. Enfin, bien qu'il n'y ait pas de scène comme telle avec un miroir dans *Trente tableaux*, la multiplicité des fragments évoque les « éclats d'un miroir brisé », qui constituent l'« image plurielle » du soi (ONF, 2011).

À mon sens, les images de la crise, du double et du miroir évoquent le rapport entre corps et sujet, rompant avec l'idée de sujet unitaire comme avec l'idée d'un dualisme entre corps et esprit. Ces images évoquent la norme et la possibilité de la resignifier, de la déjouer. Elles semblent particulièrement évocatrices pour soulever la question du genre et de l'âge et méritent à elles seules d'être étudiées plus en détail dans des travaux subséquents. Je complète ce tableau par trois autres notions qui relèvent de la capacité d'agir des personnages, toujours en rapport aux normes de genre et d'âge, soient le risque, la réécriture et la subjectivité incarnée.

6.3. Capacité d'agir

6.3.1. Le risque

Les films présentent des femmes qui ne sont pas à « leur place ». Dans *Trente Tableaux*, cette position est symbolisée par les « femmes-chaises », des femmes invisibles, muselées, confinées dans la sphère privée. Paule Baillargeon évoque, à travers ses fragments de mémoire, des situations où ses aspirations artistiques étaient réprimées, jusqu'à ce que son désir explose. Sa carrière en tant qu'artiste témoigne de la prise de risque qu'elle a assumée pour sortir d'une vie perdue. Cette mise en danger n'a pas été sans conséquence, comme en témoigne l'épisode du film dont le féminisme était perçu comme « un crime pire que tout, semble-t-il. » Le film *Tous les autres s'appellent Ali* débute spécifiquement par la transgression d'Emmi qui, en entrant dans un bar où elle n'est « pas à sa place », se met en danger, comme en témoigne la scène où elle danse avec Ali. Myrtille se met en danger en réinterprétant le rôle.

Ces prises de risque sont autant de stratégies pour gagner le domaine du visible. Ce risque renvoie aux travaux de Mary Russo (1995, 1999) sur le grotesque et le « scandale de l'anachronisme ». En transgressant les normes genrées d'âge, les personnages d'Emmi et d'Ellen risquent le « scandale de l'anachronisme ». Elles s'exposent au ridicule. Dans *Tous les autres s'appellent Ali*, les collègues d'Ali se moquent d'Emmi parce qu'elle est plus âgée, « c'est ta grand-mère du Maroc? », alors que dans *Vers le Sud*, Ellen imagine Legba « avec ses copains en train de rire » d'elle. En désobéissant à un ordre symbolique composé de « la naissance, la reproduction et la mort », elles risquent le mépris (Russo, 1999, p. 21). Pourtant, le jeu en vaut la chandelle, à la fois « nécessaire et inévitable ». Dans ce contexte, « ne pas agir de son âge » constitue un risque souhaitable, un « signe de vie » (p. 27).

6.3.2. La réécriture

Les films mettent en scène des femmes qui font usage de leur imagination pour renverser les schémas oppressifs qui leur sont imposés. Dans *Opening Night*, Myrtle joue une performance subversive, où elle témoigne de l'absurdité du récit proposé, à savoir celui du vieillissement comme déclin pour les femmes. En échangeant des propos absurdes avec un autre comédien sur scène, elle trouble le système de deux poids, deux mesures, en mettant l'accent sur la réalité partagée du vieillissement. Le caractère ambigu et intempestif de la parodie trouble le récit culturel du déclin spécifiquement genré attendu. Le scénario prévu est contesté, réécrit. La représentation « originale » est subvertie. Cette contestation est mise en scène non seulement au moyen du discours, mais elle est aussi exprimée avec le corps instable de Myrtle, hors de tout contrôle. Cette utilisation du corps rejoint le projet théorique de Liz Schwaiger (2006), qui met l'accent sur l'ambiguïté et la fluidité des frontières corporelles plutôt que la stabilité et la fixité.

La mise en œuvre imaginative de la contestation des normes de genre et d'âge est représentée dans plusieurs des films par l'expression du désir et de la créativité. Dans *Trente Tableaux*, Baillargeon répond aux injonctions sociales de genre et d'âge par la création artistique. L'écriture lui permet d'exprimer sa colère face à la condition des femmes. « J'écris pour ne pas mourir ». À cinquante-deux ans, Baillargeon se désole du cinéma qui « s'éloigne [d'elle] en courant ». « Je me demande comment on fait pour survivre quand on est invisible. » Elle annonce aussitôt avoir commandé de grands rouleaux de papier pour dessiner sa vie qui « défile, en aplat, sans perspective. » S'ensuit un travail de réécriture, par le dessin, la peinture, la poésie et le cinéma.

Les films *Opening Night*, *Tous les autres s'appellent Ali* et *Une autre femme* mettent aussi en scène cette idée de réécriture. Dans le premier, nous avons vu que la réécriture subversive du scénario interrompt la narration du récit initial du vieillissement en tant que perte, en fragmentant « l'image d'une femme pour qui il est "trop tard" » (Russo, 1999, p. 240). Dans le second film, c'est la répétition de la scène originelle de la danse qui permet de créer un espace distancié des schémas oppressifs qui enferment Emmi et Ali.

Le troisième film rend compte d'une réécriture autobiographique où le personnage entre en dialogue avec des images de soi du passé. Ces rétrospections participent au présent, sans que Marion en soit faite prisonnière. Ces histoires évoquent l'expression d'une « esthétique de l'existence » telle qu'employée spécifiquement par Tania Navarro Swain pour parler de son propre rapport au vieillissement : « d'un côté, le domaine de la créativité, de la production d'un savoir-vivre, de la réécriture des modèles ou, mieux encore, de leur destruction. De l'autre, c'est vivre sans chaînes, sans l'obligation d'être autre que soi-même » (2009, p. 103-103).

6.3.3. Le sujet nomade

Ces différents récits rappellent la notion de « sujet nomade » de Rosi Braidotti (2011). Diverses stratégies narratives et filmiques évoquent une possible resignification des divers récits de soi, qui libère un potentiel créatif, tout en suggérant une continuité identitaire dans le temps et l'espace. La structure souvent fragmentaire des récits est à l'image du sujet, constitué à partir de plusieurs « niveaux d'expérience » (p. 157). Plus particulièrement, *Opening Night*, *Une autre femme* et *Trente tableaux* troublent la vision du sujet unitaire et identifient les identités multiples qui le composent. Avec les passages correspondant à une « autobiographie de l'âge », où les personnages entretiennent un rapport critique avec les divers soi temporels, les films proposent une idée de la subjectivité incarnée. Ils mettent l'accent sur une nature « en chair » du soi, liée au temps et à la mémoire (p. 103). Cette notion de sujet en devenir induit un rapport au vieillissement qui n'est pas désincarné, au sens d'un soi (jeune) séparé du corps (vieux). Il permet aussi une résistance aux normes de genre et d'âge, en permettant la réécriture des représentations de la subjectivité des femmes. Enfin, ces trois mêmes films se concluent sur une volonté de transmission, où l'expérience acquise avec l'âge peut fonder une solidarité féministe.

6.4. Conclusion

Tous les films mettent en scène des figures atypiques au cinéma : une actrice vieillissante qui subvertit le récit du déclin qu'on lui impose, une intellectuelle respectée qui « change sa vie », une ouvrière âgée qui se marie avec homme plus jeune racisé, une femme qui paie pour se sentir aimée, une cinéaste qui revient sur les scènes structurantes de sa vie. Par « atypique », je veux dire que ces figures, non seulement s'écartent de la norme au cinéma, mais aussi qu'elles la combattent, au sein même du récit. Quoique les normes de genre et d'âge soient remises en question par certains éléments des films, cela ne signifie pas pour autant que les récits soient exemplaires, ou unanimement subversifs.

La sélection des films comporte des limites, de même que les éléments que j'ai soulignés. Tous les films mettent en scène des femmes blanches, hétérosexuelles, majoritairement aisées. Un seul film porte sur des protagonistes issus de la classe ouvrière. Dans *Tous les autres s'appellent Ali* et *Vers le Sud*, les femmes ont des attitudes racistes, au sujet desquelles je n'ai pas insisté dans mon analyse. Contrairement à certains films où la « crise » d'un personnage est « résolue » dans un retour au bercail, aucun des personnages, ni même Baillargeon, ne retourne paisiblement servir son conjoint à la fin du récit.

Contrairement aux attentes que j'avais formulées en entamant ce mémoire, la question du corps vieillissant n'était pas abordée de front dans les films étudiés. Les personnages ne font pas face aux « limites » de leur corps vieillissant, par-delà les normes sociales et culturelles d'âge. Il ne s'agissait pas pour moi de sélectionner des films parce qu'ils présentaient des scénarios où les personnages résistaient aux normes d'âge au point où le vieillissement ne serait qu'une construction discursive. J'anticipais, par exemple, que des références directes à l'image de la féminité, comme j'en ai fait mention dans le cadre conceptuel, soient évoquées. Aussi, les corps des femmes étaient, si l'on reprend la comparaison bakhtinienne, plus « classiques » que « grotesques », alors que l'imaginaire social associe le vieillissement des femmes aux seconds. Il ne s'agit pas de présenter, forcément, des « corps grotesques », mais de jouer avec la notion de grotesque, de la

déconstruire. Le corps d'Emmi, dans *Tous les autres s'appellent Ali*, semble, dans l'œil du social, y être associé. Rien n'indique pour autant qu'une telle perception soit renversée, sinon par Ali qui lui témoigne son amour. À la fin, elle dit néanmoins accepter qu'il la trompe parce qu'elle se voit chaque jour dans le miroir.

Tous les films, sauf *Tous les autres s'appellent Ali*, font usage de la voix hors champ pour créer un effet de proximité avec la protagoniste. Cela dit, il me semble intéressant que d'autres procédés soient mis en œuvre pour créer une distanciation avec l'énonciatrice. Dans *Opening Night*, nous ne sommes pas certaines à qui appartient la voix en raison du dédoublement de l'énonciation. Marion, dans *Une autre femme*, raconte les événements a posteriori, avec distance, d'une manière critique, de sorte que l'on ne sait à qui se fier. Dans *Vers le Sud*, Ellen dévoile sa vulnérabilité dans ces moments, alors qu'elle agit de manière plus dure avec les autres. Enfin, la distance entre les sentiments de Baillargeon à l'époque décrite dans son récit et celle au moment de la narration de *Trente tableaux* invite à considérer l'histoire proposée comme une interprétation précise à un moment du récit personnel à l'image de cette phrase de Navarro Swain : « Ce présent est le référent de moi et lui-même, c'est un lieu de passage » (2003, p. 8).

CONCLUSION

« ... nous jouons tous peut-être, les uns avec les autres, à travers la vie,
à tâcher de nous rencontrer... »
– Gabrielle Roy (1993)

Dans le cadre de ce mémoire, j'ai voulu attirer l'attention sur l'incidence du genre et de l'âge sur la subjectivité et la corporéité des femmes vieillissantes, dans un contexte social marqué par l'âgisme et le sexisme. Plus particulièrement, j'ai souligné la place du système de deux poids deux mesures et les stratégies mises en œuvre pour le surmonter. En premier lieu, j'ai examiné cette question du point de vue théorique. Je me suis penchée sur la construction sociale du corps des femmes, ainsi que sur la dimension incarnée de la subjectivité, en m'intéressant au concept de genre élaboré par Judith Butler, au rôle des images et aux modèles théoriques d'Elizabeth Grosz et de Rosi Braidotti. J'ai complété ce cadre théorique en abordant les approches féministes du vieillissement, qui mettent en lumière l'intersection des catégories de genre et d'âge, de l'âgisme et du sexisme, ainsi que le rapport entre corps, genre et vieillissement. Cet approfondissement conceptuel s'est conclu sur l'intérêt que présente la notion de « vieillir féministe ». En deuxième lieu, j'ai souhaité mettre en évidence ces concepts au moyen d'une étude empirique. Pour ce faire, j'ai proposé une lecture féministe des représentations de figures atypiques de femmes d'âge mûr au cinéma. Dans l'analyse qui a suivi, j'ai mis en contexte chacun des films, que j'ai décrits, thématiques et conceptualisés. Cette exploration empirique m'a permis d'étudier la mise en récit de l'intériorisation des normes de genre et d'âge et la capacité d'agir face à leur emprise.

Cette recherche a été l'occasion de conceptualiser le rapport entre genre et âge. En résumé, elle met de l'avant trois propositions. La première indique d'examiner cette intersection au moyen du concept de genre de Butler, en tant qu'idéal normatif et qu'effet de sa performance. Comme le genre, l'âge « social » se performe. Cependant, l'âge excède la performance et il « nous performe ». Cet argument exige de considérer la

matérialité du corps. À ce titre, la seconde proposition en appelle à saisir l'apport des approches féministes de la subjectivité incarnée pour étudier le rapport entre genre et âge. Les modèles théoriques composés par Grosz et Braidotti accordent à cet égard une place au corps dans la conception de la subjectivité, tout en rompant avec les approches dualiste et unitaire du corps-sujet. Ces notions sont complétées par Schwaiger, qui émet une formulation semblable qui tient compte de la question du vieillissement. Elle suggère d'exploiter le potentiel subversif de l'ambiguïté et de la fluidité des frontières corporelles pour resituer le rapport entre genre et âge. Son élaboration conceptuelle rejoint ma troisième proposition, qui vise à identifier, pour emprunter les mots de Woodward, l'expression d'un « vieillir féministe ». Il convient, pour ce faire, de s'inspirer d'auteures féministes comme Navarro Swain, qui invite à se distancer de l'idée de « la femme » en tant que représentation – ou de « la fille », d'après Sontag –, au profit d'une définition de soi critique des assignations normatives. Suivant cette conception, « vieillir féministe » signifie vieillir *avec* son corps, en subvertissant et en resignifiant les normes genrées d'âge, par la performance et par le risque.

En écho à la première proposition, l'analyse filmique réalisée dans ce mémoire a permis d'approfondir, dans un premier temps, le concept d'intériorisation des normes de genre et d'âge. Les films démontrent, chacun à leur manière, la logique d'exclusion par laquelle ces normes procèdent, en provoquant l'invisibilité des femmes vieillissantes. L'analyse donne à voir la force du récit culturel du vieillissement comme déclin, de même que l'effet pernicieux du système de deux poids, deux mesures. Dans un deuxième temps, le mémoire attire l'attention sur trois images. Celles-ci rejoignent la deuxième proposition et abordent la question de l'intersection entre genre et âge au moyen d'une approche incarnée de la subjectivité. Ces trois représentations ont trait au genre et au vieillissement : la crise (dans ses dimensions physiologique, psychologique et sociologique), le double (plus jeune, à incorporer en soi) et le miroir (illustrant le rapport ambivalent à son image). Elles relatent la possibilité de déjouer les normes et signalent une conception du rapport entre corps et sujet, qui n'est ni unitaire ni dualiste. Dans un troisième temps, cette recherche a identifié trois types de récits qui témoignent de la

capacité d'agir des femmes vieillissantes. Ces représentations renvoient à la troisième proposition, portant sur le « vieillir féministe ». En faisant le récit de femmes qui ne sont « pas à leur place », les films suggèrent que la prise de risque permet de gagner en visibilité et de se protéger de l'exclusion. L'analyse met en lumière l'intérêt que présente la notion de réécriture, à l'œuvre dans les films dans le cadre de performance subversive ou de réécriture autobiographique, des moyens de lutter contre l'invisibilité et les schémas oppressifs. Enfin, les récits mettant de l'avant l'aspect fragmentaire de l'identité et la multiplicité des identités temporelles rappellent le sujet nomade de Braidotti, qui se révèle fort à propos pour réfléchir au rapport entre genre et âge.

L'analyse filmique se veut donc à la fois une démonstration de la partie conceptuelle, tout en ouvrant sur de nouvelles avenues à emprunter. Au terme de mon parcours, je remarque qu'il aurait été juste de la terminer par un second travail conceptuel, dont la voie aurait été tracée par l'étude empirique. Pour compléter une démarche inductive, il m'aurait fallu explorer plus avant les notions et images de la crise, du double, du miroir et de la réécriture, au regard des découvertes réalisées dans la recherche. Je retiens ces pistes de réflexion à développer dans le cadre de recherches futures.

Quelques semaines avant le dépôt de ce mémoire, j'ai perçu, au moment où je patientais dans une salle d'attente, les bribes d'une conversation dont le contenu avait de quoi piquer ma curiosité. Une femme confiait à mon acupuncteur qu'à soixante ans, bien des choses avaient changé. Elle avait toujours aimé voyager et faire de nouvelles rencontres. L'été dernier pourtant, en visite en Italie, elle avait éprouvé un profond malaise. Les gens ne semblaient plus s'intéresser à elle comme auparavant : « Je me sentais invisible. C'était comme si je n'existais pas. C'est l'âge ! » Mon acupuncteur lui a répondu pour sa part qu'au contraire, il adorait vieillir, « je serais bien heureux, moi, d'être invisible », la preuve qu'il existe plusieurs expériences du vieillissement et que le genre y est sans doute pour quelque chose.

Cette confiance captée au vol m'a ramenée droit à mon mémoire. Mon indiscretion m'a rassurée de l'actualité de ma problématique, tout en pointant la nécessité de prendre en considération les histoires qui reposent sur l'expérience vécue des femmes. En dépit de mon attention à la question, les films étudiés, presque tous réalisés par des hommes, donnent peu à penser sur la dimension matérielle du corps vieillissant. Il m'apparaît dès lors pertinent de m'intéresser aux artistes qui sont elles-mêmes des femmes vieillissantes. En présence du récit de Paule Baillargeon, enraciné dans un parcours de vie, à la fois intime et ancré dans le contexte social, je conclus ce mémoire en soulignant l'intérêt que suscite la notion d'autoreprésentation. Je souhaite en ce sens me consacrer aux œuvres de femmes artistes et réfléchir davantage à la démarche artistique, interdépendante de la biographie de la créatrice. Dans cet ordre d'idées, je pourrais insister sur le cinéma des femmes ou encore recentrer mon travail sur d'autres formes d'arts visuels. Je considère, néanmoins, qu'avoir commencé à explorer cette thématique d'étude par des personnages de fiction a concouru à redéployer mes horizons de recherche.

Le commentaire qui m'est le plus souvent adressé lorsque je fais part de mon sujet de mémoire à mon entourage ne concerne pas sa pertinence, mais plutôt les raisons pour lesquelles j'ai décidé de m'y investir. Mon choix surprend. « Toi, qui es encore si jeune! », s'étonne-t-on. Le vieillissement est une réalité dont je serais – pour l'instant, du moins – « épargnée ». Or, pour les auteures qui ont inspiré ma réflexion, cette question nous touche toutes et tous. Elle nous confronte à l'autre qui est *devant* nous et *en* nous. « Cessons de tricher; le sens de notre vie est en question dans l'avenir qui nous attend; nous ne savons pas qui nous sommes, si nous ignorons qui nous serons : ce vieil homme, cette vieille femme, reconnaissons-nous en eux », écrit Simone de Beauvoir (1970, p. 15). Au fil de mes lectures, il m'est apparu essentiel de concevoir la différence en tant que partie intégrante de la trame de nos vies individuelles, ce qui en appelle à modifier notre compréhension des autres. Ce changement de regard exige de déplacer notre propre positionnement sur l'axe de différence qu'est l'âge. En ce qui me concerne, ce voyage à travers des récits atypiques m'a mise en présence d'images « avec de l'imagination », qui ont certainement trouvé écho en moi. Elles proposent des figures

« atypiques » de femmes qui jouent leur âge sans perdre, que j'espère avoir contribué à rendre visibles.

BIBLIOGRAPHIE

Références principales

- Andrews, M. (1999). The Seductiveness of Agelessness. *Ageing and Society*, 19(3), 301-318.
Récupéré le 29 décembre 2013 de
http://journals.cambridge.org/abstract_S0144686X99007369
- Arber, S. et Ginn, J. (1995). « Only Connect » : Gender Relations and Ageing. Dans *Connecting Gender and Ageing. A Sociological Approach* (p. 1-14). Buckingham : Open University Press.
- Attias-Donfut, C. (2002). Sexe et vieillissement. Dans Blöss, T. (dir.). *La dialectique des rapports hommes-femmes* (p. 197-218). Paris : PUF.
- Bakhtine, M. M. (1970). *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. (Robel, A., trad.) Paris : Gallimard.
- Bartky, S. L. (1982). Narcissism, Femininity and Alienation. *Social Theory and Practice*, 8(2), 127-143. Récupéré le 30 décembre 2013 de
<http://search.proquest.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/docview/1300150268?accountid=14719>
- Baudrillard, J. (1976). *L'échange symbolique et la mort*. Paris : Gallimard.
- Berger, J. (1977). *Ways of Seeing*. Londres et New York : British Broadcasting Corporation et Penguin Books.
- Boltanski, L. (1971). Les usages sociaux du corps. *Les Annales*, 26(1), 205-233.
doi:10.3406/ahess.1971.422470
- Bordo, S. (2003). *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture, and the Body* (2^e éd.). Berkeley et Los Angeles : University of California Press.
- Braidotti, R. (2011). *Nomadic Subjects : Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory* (2^e éd.). New York : Columbia University Press.
- Brownmiller, S. (1984). Prologue. Dans *Femininity* (p. 13-19). New York : Linden Press/Simon and Schuster.

- Burch, N. et Sellier, G. (2009). *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*. Paris : Vrin.
- Butler, J. (2006). *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*. (Kraus, C., trad.). Paris : La Découverte.
- Butler, J. (2012). *Défaire le genre* (2^e éd. aug.). (Cervulle, L., trad.). Paris : Amsterdam.
- Butler, R. N. (1975). *Why Survive? Being Old in America*. New York : Harper and Row.
- Calasanti, T. (2003). Theorizing Age Relations. Dans Biggs, Simon, Ariela Lowenstein, et Jon Hendricks (dir.), *The Need for Theory : Critical Approaches to Social Gerontology* (p. 199-218). New York : Baywood Publishing Company.
- Calasanti, T. et Slevin, K. F. (2001). *Gender, Social Inequalities, and Ageing*. New York : AltaMira Press.
- Caradec, V. (2001). *Sociologie de la vieillesse et du vieillissement*. Paris : Nathan.
- Caradec, V. (2004). *Vieillir après la retraite. Approche sociologique du vieillissement*. Paris : PUF.
- Charpentier, M., Guberman, N., Billette, V., Lavoie, J.-P., Grenier, A. et Olazabal, I. (dir.). (2010). *Vieillir au pluriel. Perspectives sociales*. Montréal : PUQ.
- Charpentier, Michèle. (2002). *Condition féminine et Vieillissement*. Montréal : Remue-ménage.
- Chivers, S. (2011). *The Silvering Screen : Old Age and Disability in Cinema*. Toronto : UTP.
- Colebrook, C. (2000). From Radical Representations to Corporeal Becomings : The Feminist Philosophy of Lloyd, Grosz, and Gatens. *Hypatia*, 15(2), 76-93. doi:10.1111/j.1527-2001.2000.tb00315.x
- Coupland, J. (2007). Gendered Discourses on the "Problem" of Ageing : Consumerized Solutions. *Discourse and Communication*, 1(1), 37-61. doi:0.1177/1750481307071984
- Crenshaw, K. W. (2005). Cartographie des marges : Intersectionnalité, politique de l'identité violences contre les femmes de couleur. *Cahiers du Genre*, (39), 51-82.
- De Beauvoir, S. (1949). *Le deuxième sexe*. Paris : Gallimard.
- De Beauvoir, S. (1970). *La vieillesse*. Paris : Gallimard.
- De Falco, A. (2010). *Uncanny Subjects : Aging in Contemporary Narrative*. Columbus : Ohio State University Press.

- De Lauretis, T. (1984). *Alice Doesn't : Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington : Indiana University Press.
- De Lauretis, T. (1987). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington : Indiana University Press.
- Detrez, C. (2002). *La construction sociale du corps*. Paris : Seuil.
- Detrez, C. et Simon, A. (2006). *À leur corps défendant. Les femmes à l'épreuve du nouvel ordre moral*. Paris : Seuil.
- Dorlin, E. (2008). *Sexe, genre et sexualités*. Paris : PUF.
- Douglas, M. (1992). *De la souillure. Études sur la notion de pollution et de tabou*. (Guérin, A., trad.). Paris : La Découverte.
- Ethis, E. (2009). *Sociologie du cinéma et de ses publics*. Paris : Armand Colin.
- Fassin, É. (2006). Trouble-genre. Préface à l'édition française. Dans *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité* (p. 5-19). Paris : La Découverte.
- Fausto-Sterling, A. (1999). Menopause : the Storm Before the Calm. Dans Price, J. et M. Shildrick (dir.), *Feminist Theory and the Body : A Reader* (p. 169-178). New York : Routledge.
- Fausto-Sterling, A. (2012). Duel contre les dualismes. Dans *Corps en tous genres. La dualité des sexes à l'épreuve de la science* (p. 17-49). (Bonis, O. et F. Bouillot, trad.). Paris : La Découverte.
- Featherstone, M, Hepworth, M et Turner, B. S. (dir.). (1991). *The Body : Social Process and Cultural Theory*. London : Sage.
- Fox Keller, E. et Grontkowski, C. R. (1983). The Mind's Eye. Dans Harding, S et Hintikka, M. B. (dir.), *Discovering Reality* (p. 207-224). Boston : D. Reidel Publishing Company.
- Friedan, B. (1995). Refus et « problème » de la vieillesse ». Dans *La révolte du 3^e Âge. Pour en finir avec le tabou de la vieillesse* (p. 35-58). (Lahana, J., trad.). Paris : Albin Michel.
- Frigon, S. et Kérisit, M. (2000). *Du Corps des femmes. Contrôles, surveillances et résistances*. Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- Furman, F. K. (1997). *Facing the Mirror : Older Women and Beauty Shop Culture*. New York : Routledge.

- Gagnon, J. (2008). *Les Scripts de la sexualité. Essais sur les origines culturelles du désir*. Paris : Payot.
- Gatens, M. (1999). Power, Bodies and Difference. Dans Price, J. et Shildrick, M. (dir.), *Feminist Theory and the Body : A Reader* (p. 227-234). New York : Routledge.
- Grosz, E. (1994). *Volatile Bodies : Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington : Indiana University Press.
- Gullette, M. M. (1997). *Declining to Decline. Cultural combat and the Politics of the Midlife*. Charlottesville et London : University Press of Virginia.
- Gullette, M. M. (2004). *Aged by Culture*. Chicago : University of Chicago Press.
- Harper, S. (1997). Constructing Later Life/Constructing the Body : Some Thoughts from Feminist Theory. Dans Jamieson, A., Harper, S. et Victor, C. (dir.), *Critical Approaches to Ageing and Later Life* (p. 160-172). Buckingham, Philadelphia : Open University Press.
- Hine, R. (2011). In the Margins : The Impact of Sexualised Images on the Mental Health of Ageing Women. *Sex Roles*, 65(7-8), 632-646. doi:10.1007/s11199-011-9978-4
- Holland, S. (2004). *Alternative Femininities. Body, Age and Identity*. New York : Berg.
- Hurd Clarke, L. (2011). *Facing Age. Women Growing Older in Anti-Aging Culture*. Lanham : Rowman & Littlefield Publishers.
- Jones, A. (dir.). (2003). *The Feminism and Visual Culture Reader*. New York : Routledge.
- Kaplan, E. A. (1983). *Women and Film. Both Sides of the Camera*. New York : Methuen.
- Kergoat, D. (2009). Dynamique et consubstantialité des rapports sociaux. Dans Dorlin, E. (dir.), *Sexe, race, classe, pour une épistémologie de la domination* (p. 111-126). Paris : PUF.
- Kristeva, J. (1980). *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*. Paris : Seuil.
- Kuhn, A. (1982). *Women's Pictures. Feminism and Cinema*. Boston : Routledge.
- Lagrange, R. M. (2009). Ré-enchanter la vieillesse. *Mouvements*, 3(59), 113-122. doi:10.3917/mouv.059.0113
- Lagrange, R. M. (2011, automne). L'impensé de la vieillesse : la sexualité. *Genre, sexualité & société*, (6). doi:10.4000/gss.2154

- Laz, C. (2003). Age Embodied. *Journal of Aging Studies*, 17, 503-519.
doi:10.1016/S0890-4065(03)00066-5
- Le Breton, D. (1992). *Des visages. Essai d'anthropologie*. Paris : Métailié.
- Le Breton, D. (1999). *L'Adieu au corps*. Paris : Métailié.
- Le Breton, D. (2011). *Anthropologie du corps et modernité* (7^e éd. aug.). Paris : PUF.
- Macdonald, B. (2001). Do You Remember Me? Dans *Look Me in the Eye* (2^e éd.) (p. 13-42). Denver : Spinsters Ink Books.
- Marzano Parisoli, M. M. (2002). *Penser le corps*. Paris : PUF.
- Mauss, M. (1950). Les techniques du corps. *Sociologie et anthropologie*. Paris : PUF.
- Mellencamp, P. (1992). Aging Bodies. Dans *High Anxiety. Catastrophe Sanctal, Age, and Comedy* (p. 279-309). Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(2), 6-18.
doi:10.1093/screen/16.3.6
- Navarro Swain, T. (2002, juillet/décembre). Les « théories de la chair » : Corps sexués, identités nomades. *Labrys. Études féministes*, (1-2). Récupéré le 29 décembre 2013 de <http://www.tanianavarroswain.com.br/francais/theories%20chair.htm>
- Navarro Swain, T. (2003, août/décembre). Vieille? Moi? Auto-portrait d'une féministe. *Labrys. Études féministes*, (4). Récupéré le 29 décembre 2013 de <http://www.tanianavarroswain.com.br/anahita2.htm>
- Navarro Swain, T. (2009). Au-delà de l'âge : pour une esthétique de soi. Dans Charpentier, M. et Quéniart, A. (dir.), *Vieilles, et après! Femmes, vieillissement et société* (p. 91-105). Montréal : Remue-ménage.
- Neugarten, B. L., Moore, J. W. et Lowe, J. C. (1965). Age Norms, Age Constraints, and Adult Socialization. *American Journal of Sociology*, 70(6), 710-717. Récupéré le 30 décembre 2013 de <http://www.jstor.org/stable/2774397>
- Price, J. et M. Shildrick (dir.) (1999). *Feminist Theory and the Body : A Reader*. New York : Routledge.
- Probyn, E. (1992). Corps féminin, soi féministe. Le dédoublement de l'énonciation sociologique. *Sociologie et sociétés*, 24(1). 33-45. doi:10.7202/001595ar

- Probyn, E. (1993). *Sexing the Self. Gendered Positions in Cultural Studies*. New York : Routledge.
- Russo, M. (1995). *The Female Grotesque: Risk, Excess, and Modernity*. New York, Routledge.
- Russo, M. (1999). Aging and the Scandal of Anachronism. Dans Woodward, K. (dir.), *Figuring Age. Women, Bodies, Generations* (p. 20-33). Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press.
- Schwaiger, L. (2006). To Be Forever Young? Towards Reframing Corporeal Subjectivity in Maturity, *International Journal of Ageing and Later Life*, 1(1), 11-41.
doi:10.3384/ijal.1652-8670.061111
- Sontag, S. (1972, 23 septembre). The Double Standard of Aging. *Saturday Review of Society*, p. 29-38. Récupéré le 29 décembre 2013 de
<http://www.unz.org/Pub/SaturdayRev-1972sep23-00029>
- Sorlin, P. (1977). *Sociologie du cinéma : ouverture pour l'histoire de demain*. Paris : Aubier-Montaigne.
- Thornham, S. (2001). Feminism and Film. Dans Gamble, S. (dir.), *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism* (p. 75-83). London : Routledge.
- Twigg, J. (2004). The Body, Gender, and Age: Feminist Insights in Social Gerontology. *Journal of Aging Studies*, 18(1). 59-73. doi:10.1016/j.jaging.2003.09.001
- Wendell, S. (1999). Feminism, Disability, and Transcendence of the Body. Dans Price, J. et Shildrick, M. (dir.), *Feminist Theory and the Body : A Reader* (p. 324-333). New York : Routledge.
- Wittig, M. (2013). *La pensée straight*. Paris : Amsterdam.
- Wolf, N. (1997). *The Beauty Myth : How Images of Beauty Are Used Against Women*. Toronto : Vintage Canada.
- Woodward, K. (1991). *Aging and Its Discontents : Freud and Other Fictions. Theories of Contemporary Culture*. Bloomington : Indiana University Press.
- Woodward, K. (2006). Performing Age, Performing Gender. *NWSA Journal*, 18(1). 162-189. Récupéré le 30 décembre 2013 de
<http://search.ebscohost.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/login.aspx?direct=true&db=tfh&AN=20712370&lang=fr&site=ehost-live>
- Woodward, K. (dir.). (1999). *Figuring Age. Women, Bodies, Generations*. Bloomington & Indianapolis : Indiana University Press.

Autres références

- Asensio Arostegui, M. (1994) Hlenka Regained : Irony and Ambiguity in the Narrator of Woody Allen's *Another Woman*. *Miscelánea : A Journal of English and American Studies*, 15. Récupéré le 30 décembre 2013 de <http://www.miscelaneajournal.net/images/stories/articulos/vol15/Asensio15.pdf>
- Bazzini, D. G., McIntosh, W. D., Smith, S. M., Cook, S. et Harris, C. (1997). The Aging Woman in Popular Film : Underrepresented, Unattractive, Unfriendly, and Unintelligent. *Sex Roles*, 36(7-8), 531-543. doi:10.1007/BF02766689
- Berliner, T. (1999). Hollywood Movie Dialogue and the « Real Realism » of John Cassavetes. *Film Quarterly*, 52(3), 2-16. doi:10.2307/1213821
- Beugnet, M. (2006). Screening the Old : Femininity as Old Age in Contemporary French Cinema. *Studies in the Literary Imagination*, 39(2), 1-20. Récupéré le 30 décembre 2013 de <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=aft&AN=505184078&lang=fr&site=ehost-live>
- Bissonnette, N. (2012, 8 mars). *Entrevue avec Paule Baillargeon : L'héritage de Paule Baillargeon*, [s.p.]. Récupéré le 30 décembre 2013 de <http://www.gazettedesfemmes.ca/5862/lheritage-de-paule-baillargeon/>
- Brooks, J. (1999). Performing Aging/Performance Crisis (for Norma Desmond, Baby Jane, Margo Channing, Sister George – and Myrtle). Dans Woodward, K. (dir.), *Figuring Age. Women, Bodies, Generations* (p. 232-247). Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press.
- Buchanan, K. (2013). Leading Men Age, But Their Love Interests Don't. *Vulture*. Récupéré le 6 janvier 2014 de <http://www.vulture.com/2013/04/leading-men-age-but-their-love-interests-dont.html>
- Cassavetes, J. (1993). *John Cassavetes : Autoportraits/propos sélectionnés et montés par Ray Carney*. (Grünberg, S., trad.). Paris : Cahiers du cinéma.
- Chicago, J. et Schapiro, M. (2003). Female Imagery. Dans Jones, A. (dir.), *The Feminism and Visual Culture Reader* (p. 37-43). New York : Routledge.
- Desautels, M. (2011, 7 octobre). [Émission Webdiffusée]. *Entrevue avec Paule Baillargeon : Les Trente tableaux de Paule Baillargeon*. Récupéré le 30 décembre 2013 de http://www.radio-canada.ca/audiovideo/pop.shtml?urlMedia=http://www.radio-canada.ca/Medianet/2011/CBF/Desautels201110071809_1.asx

- Ebert, R. (1988, 18 novembre). Another Woman. *Movie Review and Film Summary*. [s.l.n.é.], [s.p.]. Récupéré le 30 décembre 2013 de <http://www.rogerebert.com/reviews/another-woman-1988>
- Elsaesser, T. (2005). *Rainer Werner Fassbinder. Un cinéaste d'Allemagne*. (Jouanlanne, C., Rusch, P. et Torrent, J., trad.). Paris : Centre Pompidou.
- Fassbinder, R. W. (1992). *La peur dévore l'âme*. (Deutsch, M., trad.). Paris : L'Arche.
- Gagnon, M. (2013). *Depuis toujours*. Montréal : Boréal.
- Garrat, S. (2013, 5 août). Kristen Scott Thomas : « Men will run when they see this ». *The Telegraph*. Récupéré le 6 janvier 2014 de <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/10198039/Kristin-Scott-Thomas-Men-will-run-when-they-see-this.html>
- Gorfinkel, E. (2012). Impossible, Impolitic. *Ali : Fear Eats the Soul* and Fassbinder's Asynchronous Bodies. Dans Peucker, B. (dir.), *A Companion to Rainer Werner Fassbinder*. Malden : Wiley-Blackwell. doi:10.1002/9781118275733.ch25
- Joy, E. A. (2008, avril). You Must Change Your Life: Woody Allen's *Another Woman*. Communication donnée au Southern Illinois University Spring Colloquium : *Thinking About the University*, Edwardsville. Récupéré le 30 décembre 2013 de <http://www.siu.edu/~ejoy/SIUEColloquiumEssay08.htm>
- Keilhauer, A. (2005). Neutralisée ou inquiétante : représentations de la femme vieillissante dans la littérature française. *Gérontologie et société*, 3(114), 149-165. doi:10.3917/g.s.114.0149
- King, H. (2004). Free Indirect Affect in Cassavetes *Opening Night* and *Faces*. *Camera Obscura*, 56 (Volume 19, Number 2), 104-139. Récupéré le 30 décembre 2013 de <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=vth&AN=13941708&lang=fr&site=ehost-live>
- Laferrière, D. (1997). *La chair du maître*. Outremont : Lanctôt.
- Laferrière, D. (2006). *Vers le Sud*. Montréal : Boréal.
- Lauzen, Martha M. et David M. Dozier. (2005). Maintaining the Double Standard: Portrayals of Age and Gender in Popular Films. *Sex Roles*, 52(7-8), 437-446. doi:10.1007/s11199-005-3710-1

- Markson, E. W. et Taylor, C. A. (2000). The mirror has two faces. *Ageing and Society*, 20(2), 137-160. Récupéré le 30 décembre 2013 de <http://journals.cambridge.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/action/displayFulltext?type=1&pdfType=1&fid=33282&jid=ASO&volumeId=20&issueId=02&aid=33281>
- Mayne, J. (1977). Fassbinder and Spectatorship. *New German Critique*, 12, 61-74. Récupéré le 30 décembre 2013 de <http://www.jstor.org/stable/487756>
- Merkin, D. (2009, 20 décembre). Can Anybody Make a Movie for Women? *New York Times*, p. 34-36. Récupéré le 6 janvier 2014 de <http://www.nytimes.com/2009/12/20/magazine/20Meyers-t.html?pagewanted=all>
- Mulvey, L. (2009). Fassbinder and Sirk. Dans *Visual and Other Pleasures* (2^e éd.) (p. 47-50). New York : Palgrave Macmillan.
- Office National du Film du Canada (ONF). (2011). [Dossier de presse]. *Trente tableaux*. Récupéré le 30 décembre 2013 de <http://onf-nfb.gc.ca/medias/mediakit/trentetableauxdossierpresse.pdf>
- Oria, B. (2007). Genre and Ideology in Woody Allen's *Another Woman* (1988). *Revista Alicantina de Estudios Ingleses*, 20, 167-183. Récupéré le 30 décembre 2013 de <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/6375>
- Reimer, R. C. (1996). Comparison of Douglas Sirk's « All That Heaven Allows » and R.W. Fassbinder's « Ali : Fear Eats the Soul ». Or, How Hollywood's New England Dropouts Became Germany's Marginalized Other. *Literature Film Quarterly*, 24(3), 281-287. Récupéré le 30 décembre 2013 de <http://search.ebscohost.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/login.aspx?direct=true&db=ufh&AN=9612182728&lang=fr&site=ehost-live>
- Roussel-Gillet, I. (2010, novembre). Saisissements et dessaisissement, de *La chair du maître* de Dany Laferrière à *Vers le Sud* de Laurent Cantet. *Cadrage*. Récupéré le 30 décembre 2013 de <http://www.cadrage.net/dossier/cantet.htm>
- Roy, G. (1993). *La route d'Altamont* (2^e éd.). Montréal : Boréal.
- Sagan, F. (1990). *Bonjour Tristesse!* Paris : Presses Pocket.
- Salomon, C. (2009). Vers le Nord, *Autrepart*, 1(49), 223-240. doi:10.3917/autr.049.0223
- Schuster-Cordone, C. (2009). *Le crépuscule du corps. Images de la vieillesse féminine*. Fribourg : InFolio.

- Siegel, T. (2013, 5 juin). Revenge of the Over-40 Actress. *The Hollywood Reporter*. Récupéré le 6 janvier 2014 de <http://www.hollywoodreporter.com/news/sandra-bullock-melissa-mccarthy-beyond-562530>
- Sight, A. (2010, 8 décembre). Why are Older Women Invisible in Hollywood? *The Telegraph*. Récupéré le 6 janvier 2014 de <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/film-news/8189886/Why-are-older-women-invisible-in-Hollywood.html>
- Silverman, K. (1989). Fassbinder and Lacan : A Reconsideration of Gaze, Look and Image. *Camera Obscura*, 7(1 19), 55-84. doi:10.1215/02705346-7-1_19-54
- Skvirsky, S. (2008). The Price of Heaven : Remaking Politics in *All that Heaven Allows*, *Ali : Fear Eats the Soul*, and *Far from Heaven*. *Cinema Journal*, 47(3), 90-121. doi:10.1353/cj.0.0007
- Sontag, S. et Rieff, D. (2012). New York. Dans *As Consciousness Is Harnessed to Flesh: Journals and Notebooks, 1964-1980* (p. 314-315). New York : Farrar, Straus et Giroux.
- Tally, M. (2006). « She Doesn't Let Age Define Her » : Sexuality and Motherhood in Recent « Middle-Aged Chick Flicks ». *Sexuality & Culture*, 10(2). 33-55. doi:10.1007/s12119-006-1014-4
- Trépanier-Jobin, G. (2009). *Représentations alternatives de la subjectivité féminine dans le cinéma féminin québécois*. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré d'Archipel <http://www.archipel.uqam.ca/1884/>
- Vouyoucas, S. (2009, octobre). Intervention à propos de *Tous les autres s'appellent Ali*. (Didier, E. compte-rendu). Communication donnée au Cinéma Le Grand Action dans le cadre d'un stage de formation au cinéma en Île-de-France, Paris. Récupéré le 30 décembre 2013 de <http://www.cinep.org/site/pages/lycee/pdf/notesali.pdf>
- Warthenberg, T. (2009). *Ali : Fear Eats the Soul*. The Privileges of « Race ». Dans *Unlikely Couples. Movie Romance as Social Criticism* (p. 173-189). Récupéré le 7 novembre 2013 de <http://proxy.bibliotheques.uqam.ca/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=f3h&jid=3EDB&lang=fr&site=ehost-live>
- Weitz, R. (2010). Changing the Scripts : Midlife Women's Sexuality in Contemporary U.S. Film. *Sexuality & Culture*, 14(1). 17-32. doi:10.1007/s12119-009-9057-y

FILMOGRAPHIE

- Aldrich, R. (1962). *Qu'est-il arrivé à Baby Jane?* [DVD]. États-Unis : Warner Bros.
- Allen, W. (1988). *Une autre femme.* [DVD]. États-Unis : Jack Rollins and Charles H. Joffe Productions.
- Baillargeon, P. (2011). *Trente tableaux.* [DVD]. Canada : Office National du Film du Canada.
- Cantet, L. (2005) *Vers le Sud.* [DVD]. France, Canada : Haut et Court, Films Séville.
- Cassavetes, J. (1974). *Une femme sous influence.* [DVD]. États-Unis : Faces.
- Cassavetes, J. (1977). *Opening Night.* [DVD]. États-Unis : Faces.
- Farrelly, B. et Farelly, P. (1998). *Marie a un je-ne-sais-quoi.* [DVD]. États-Unis : Twentieth Century Fox Film Corporation.
- Fassbinder, R.W. (1974). *Tous les autres s'appellent Ali.* [DVD]. Allemagne de l'Ouest : Filmverlag der Autoren.
- Jutra, C. (1985). *La dame en couleurs.* [Vidéocassette]. Canada : Les Productions Pierre Lamy.
- Mankiewicz, J. L. (1950). *Ève.* [DVD]. États-Unis : Twentieth Century Fox Film Corporation.
- Meyers, N. (2003). *Quelque chose d'inattendu.* États-Unis : Columbia Pictures Corporation et Warner Bros.
- Meyers, N. (2009). *C'est compliqué.* États-Unis : Universal Pictures.
- Seidl, U. (2012). *Paradis : Amour.* [DVD]. Autriche, Allemagne et France : Ulrich Seidl Film Produktion GmbH, Tatfilm et Société Parisienne de Production.
- Sirk, D. (1955). *Tout ce que le ciel permet.* [DVD]. États-Unis : Universal International Pictures.
- Varda, A. (2008). *Les plages d'Agnès.* [DVD]. France : Ciné Tamaris et Arte France Cinéma.
- Wilder, B. (1950). *Boulevard du crépuscule.* [DVD]. États-Unis : Paramount Pictures.